De verloren zoon als letterkundig motief

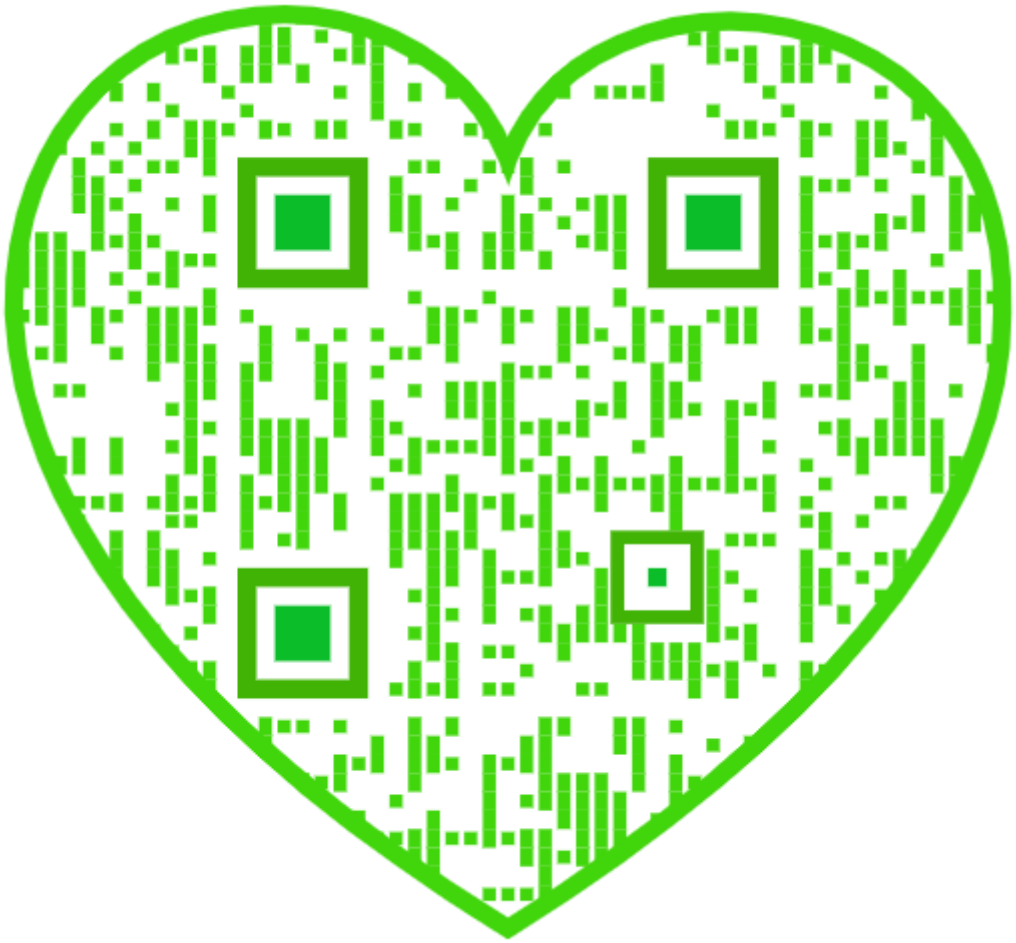
J.F.M. Kat

bron
J.F.M. Kat, *De verloren zoon als letterkundig motief*. Babeliowsky, Amsterdam 1952

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/kat_004verl01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



Inleiding

1. De parabel in het algemeen

Het woord ‘parabel’ wordt in het hedendaagse taalgebruik vaak afgewisseld met het gelijkwaardig geachte ‘gelijkenis’ en het handhaaft daarmee een oude relatie. Het griekse *παραβολή* betekent ‘nevenplaatsing’ d.w.z. het plaatsen van twee dingen (begrippen) naast elkander om gelijkende trekken te doen uitkomen. Bij Aristoteles betekende het dan ook reeds ‘gelijkenis’, ‘vergelijking’, echter ondergebracht bij de categorie van het *παράδειγμα*, het voorbeeld waarmee men iets wil bewijzen. De parabel was dus aanvankelijk niets anders dan een klassieke stijlfiguur.

In het Oude Testament heeft het hebreeuwse aequivalent van ‘parabel’ een uitgebreid domein van begrippen bestreken, die rondom het betrekkelijk-kleurloze centraal-begrip ‘zegswijze’ cirkelden. De rabbijnen maakten bij hun mondeling onderricht vaak ter verduidelijking gebruik van vergelijkingen en een enkele maal komt er vòòr Christus een compleet verhaal voor met een voor zichzelf sprekende strekking. Maar het verband tussen woord en begrip was onzeker.

Daarin heeft het Nieuwe Testament natuurlijk niet plotseling verandering gebracht. Ook daar is geen consequentie en wat volgens de vulgaat de ene evangelist ‘parabola’ noemt, heet bij de andere ‘similitudo’ of ‘proverbium’.[1)]

Afgezien van de benaming kunnen wij vaststellen, dat sedert Christus' optreden het begrip zich sterk is gaan verengen en dat de Meester dus een nieuw genre schiep,

bestaande uit een gedetailleerd verhaal, meestal ontleend aan het volksleven, met bovennatuurlijke lering als doel.[2)] Christus heeft aan Zijn Gelijkenissen een geheel eigen stijl gegeven, die zo baanbrekend was, dat de leertrant der rabbijnen er na Zijn leven merkbaar door is beïnvloed. De nogal woelige woord-geschiedenis is hierop neergekomen, dat algemeen onder ‘parabel’ of ‘gelijkenis’ de ‘evangelische parabel of gelijkenis van Christus’ verstaan wordt.[3)]

De parabel heeft veel gemeen met de fabel: beide immers zijn korte verhalen, die zedelijke verbetering van de mens tot doel hebben. Een streven, vooral van vrijzinnige zijde, om beide genres te vereenzelvigen, ziet werkelijke verschilpunten over het hoofd.[4)] Over het algemeen is de strekking van de parabel bovennatuurlijk, die van de fabel natuurlijk, hoewel niet ontkend kan worden, dat de Gelijkenis van het ‘innemen van de laatste plaats’ (Luc. XIV 7-11) naast een vermaning tot bovennatuurlijke nederigheid ook een les in maatschappelijke beleefdheid bevat. Een kernachtiger verschilpunt is dit: de fabel heeft voorkeur voor het onwerkelijke, de parabel houdt zich liever aan het reële leven, al wordt dit ter sterkere illustratie weleens in vergrote vorm weergegeven.[5)] Het aannemen van verschil en dus het erkennen, dat Christus wel van parabels maar niet van fabels gebruik maakte, houdt voor de laatste groep niets kleinerends in. In het Nieuwe Testament, zelfs binnen het veelomvattende begrip parabel, zou de fabel niet misstaan hebben. Trouwens, het Oude Testament was er in feite niet afkerig van.[6)]

Bij het beantwoorden van de redelijke vraag, waarom Christus Zijn leer in de vorm van parabels kleedde, dient onderscheid gemaakt te worden tussen die, welke onmiddellijk betrekking hebben op het Rijk der hemelen en die, welke meer het morele leven aangaan, zoals de Verloren Zoon, de Barmhartige Samaritaan en de Farizeeër en de Tollenaar.

Omtrent de eerste groep is naar aanleiding van de bij Mattheus (XIII 14-15) aangehaalde voorzegging van Isaias, de kwestie der ‘verharding’ gerezen, die rechtvaardigheid plaatst tegenover barmhartigheid en waarbij Marcus (IV 12) en Lucas (VIII 10) tot strengere verklaring schijnen te leiden dan Mattheus (XIII 13). Daar wij ons echter in het verloop van deze studie speciaal met de parabel van de Verloren Zoon zullen bezig houden, menen wij gerechtigd te zijn, deze strijd verder onbesproken te laten.

Wat betreft de tweede groep is het antwoord vrij eenvoudig: Christus heeft met Zijn parabels Zijn leer willen verduidelijken en het geheugen van Zijn hoorders tegemoet willen komen met makkelijk te onthouden verhalen. Daarom maakte Hij Zijn parabels zo levensecht. Het bijzondere daarbij was, dat de op zichzelf reeds pakkende vertellingen aan belangrijkheid wonnen door de taferelen van een bovennatuurlijke orde die er doorheen schenen, terwijl de hoge strekking de spanning niet wegnam maar veeleer verhoogde.

Het volk heeft de parabels als regel zonder bedenkingen verwerkt en er gezonde lering uit getrokken. Het ligt echter voor de hand, dat Christus' woorden, zoals ze door de evangelisten zijn weergegeven, en in 't bijzonder Zijn parabels (waarvan de evangelist Lucas vooral werk heeft gemaakt), ook voorwerp zijn geworden van diepere bestudering voor de velen, die er geen schat ongedolven in wilden laten. Daardoor stond Christus' woord, trots eerbied en goede wil, bloot aan al de gevaren van menselijke fantasie, kortzichtigheid en muggenzifterij.

Wij herinneren aan de twee richtingen in de exegese, die vanaf de oud-christelijke tijd op principiële basis tegenover elkaar staan.

De ***school van Antiochië*** stelt zich op het standpunt, dat Jezus' parabels moeten worden verstaan zoals elk verhaal, dus met de naar plaats en tijd gangbare zin der woorden. De dadelijk in het oog springende kern is

Christus' bedoeling. Doen zich in een parabel allegorische elementen voor, dan hebben die op zichzelf hun betekenis maar dienen in de regel de hoofdstrekking.

De school van Alexandrië heeft als uitgangspunt, dat elke trek van het verhaal een hogere bedoeling heeft en dat achter ieder woord een mysterie verborgen ligt, dat moeizaam moet worden ontsluierd.

Het is duidelijk, dat deze tweede richting gemakkelijk in spitsvondigheid kan ontaarden. Het staat natuurlijk iedereen vrij, uit Christus' woorden allerlei stof tot overweging te putten; ook aan geestelijke leiders kan het recht niet worden ontzegd, aan kleine bijzonderheden nuttige toepassingen te verbinden, op voorwaarde, dat zij aan die toepassingen slechts de betrekkelijke waarde van hun vrome fantasie toekennen en ze niet rechtstreeks aan de H. Geest toeschrijven.[7)]

Vooral in latere eeuwen heeft de Alexandrijnse richting nogal bestrijding gevonden, als reactie op eigen overdrijving en tevens tengevolge van een meer rationeel karakter der moderne exegese. Toch heeft zij zich taai weten te handhaven en waagt juist in de laatste jaren, als z.g. pneumatische, spirituele, mystieke exegese, niet algemeen gewaardeerde kansen.[8)]

Tot vòòr kort was het een weinig tegengesproken opvatting, dat de Bijbel-exegese er in de Middeleeuwen schraal is afgekomen. Een verwijtende stem uit de 19e eeuw beweert, dat de jaren tussen de Vaders en de Reformatie op dit punt niets meer dan een wildernis waren; de scholastieken grepen bij hun wijsgerige en godgeleerde spitsvondigheden en de mystieken in hun vrome dromerijen slechts een enkele maal een Gelijkenis aan tot bewijs of opheldering en overigens waren de ***Catenae*** en ***Thesauri,*** waartoe de Kerkvaders zonder enig oordeel werden geplunderd, het enige wat die tijd aan Bijbel-bestudering opleverde.[9)] Dit oordeel van een predikant wordt aanmerkelijk verzacht door een 20e-eeuws historicus, die veel psychologisch verklaarbaar maakt.[10)]

De laatste kwarteeuw is het inzicht in deze zaak zuiverder geworden, vooral doordat vanuit het Pauselijk Bijbelinstituut te Rome over de geschiedenis der exegese, ook in de Middeleeuwen, concrete bijzonderheden zijn gepubliceerd, die bewijzen, dat de karakteristieke eigenschappen van de moderne schriftuurverklaring niet uit de tijd der Reformatie maar uit de Middeleeuwen dateren.[11)]

De 16e eeuw bracht vernieuwde belangstelling voor de Bijbeltekst en vanzelfsprekend verschenen er ook commentaren op de parabels. Dit geschiedde van hervormde zijde maar evenzeer door de leden van de pasgestichte Jezuieten-orde. Van een der eerste volgelingen van Ignatius, Alphonsus Salmeron, pauselijk theoloog op het concilie van Trente, verscheen ***De Parabolis Domini nostri Jesu Christi,*** terwijl van Juan Maldonado (Maldonatus) na diens dood het licht zagen ***Commentarii in quattuor Evangelia*.**

Terwijl steeds de Alexandrijnse en Antiocheense school naast elkaar waren blijven voortbestaan, kenmerkten de 17e en 18e eeuw zich door aan de ene kant een rationalistische behandeling van de Bijbel en aan de andere kant door een sterke opleving van de Alexandrijnse richting in de school van Coccejus. Tegenover de Coccejaanse stelregel, dat de woorden van de Bijbel betekenen wat zij maar betekenen ***kunnen,*** werd terecht de stelling geplaatst, dat zij betekenen, wat zij redelijkerwijze betekenen ***moeten*.**[12)]

2. De parabel van de Verloren Zoon

De parabel van Jezus, die Lucas verhaalt in XV 11-32 en die gewoonlijk naar de hoofdinhoud de Parabel van de Verloren Zoon genoemd wordt, heeft een populariteit verworven, die misschien alleen benaderd wordt door die van de Barmhartige Samaritaan.

De Verloren Zoon behoort tot een trilogie, want op

het verwijt der Farizeeën, dat Hij zondaars ontving en met hen at, antwoordt Jezus met drie parabels: die van het Verloren Schaap, van de Verloren Drachme en van de Verloren Zoon, waarin wij achtereenvolgens drie verschillende categoriëen van de schepselen erkennen: het redeloze dier, de levenloze munt en de redelijke mens. Van dit drietal spant de Verloren-Zoon-parabel de kroon: immers het verloren raken is hier een vrijwillige zondedaad van een redelijk schepsel en het gevonden-worden een persoonlijke bekering. Hierom lijkt deze Parabel dan ook door Jezus in verhouding tot de twee voorgaande breed te zijn uitgewerkt. Ook hierin echter onderscheidt zij zich, dat er een hogere graad van liefde in uitkomt: vreugde om het terugvinden van een schaap of een geldstuk is tenslotte eigenliefde, maar blijdschap over de terugkeer van een ondankbaar kind, dat oorzaak was van veel leed, toont de onbaatzuchtigheid van een vaderhart.[13)]

Afgezien van een diepere zin, is het gegeven van deze Gelijkenis in zijn menselijkheid reeds ontroerend: wij zien immers het steeds terugkerend conflict tussen een lichtzinnig kind en een vader, die, wanneer het kwaad zichzelf gestraft heeft, in zijn goedheid en wijsheid eerder tot beklagen dan vervloeken komt. In het Oud Verbond, de Grieks-Romeinse mythologie en de Oude Geschiedenis treffen wij reeds dergelijke gevallen aan. Was Absolom niet een verloren zoon van David? Phaëton van Phoebus en Icarus van Daedalus? En als Seneca de Jongere een beschouwing houdt over de ondankbaarheid, wijst hij dan, na toespelingen op een ontuchtig leven, ook niet op het in braspartijen verkwisten van het vaderlijk erfgoed?[14)]

Merkwaardig is, dat een dergelijk motief niet schijnt gestrookt te hebben met de egyptische geest; in de vroegste literatuur schijnt het althans niet voor te komen.[15)] Christus' verhaal paste echter volkomen in de geestelijke traditie van Zijn volk en was algemeen-menselijk genoeg om door de eeuwen heen te kunnen boeien.

Veel voornamer was, dat in de eigenlijke strekking,

de wezenlijke betekenis, een hoogtepunt werd bereikt: Christus raakte hier de kern van de verhouding tussen de genadige God en de tot afdwalen geneigde mens. Op die grond zijn dan ook ware lof-litanieën over deze Gelijkenis gezongen; men heeft haar genoemd: 'Denkmal göttlicher Führung des Menschengeschlechtes', 'Palladium aller geängstigten Gewissen', 'Adelsbrief der Tiefgesunkenen', 'die Perle aller Gleichnisse',[16] 'the golden parable',[17] zelfs 'het evangelie in het evangelie'.[18] Deze laatste betiteling houdt een gevaarlijke overdrijving in, die de schijn wekte, dat Christus' verlossende Kruisdood voor het verlossingbelovende woord van de Parabel werd voorbijgezien.[19]

In tegenstelling tot dergelijke overdrijvingen komt de Verloren-Zoon-parabel aan waardering niets te kort in een uitspraak, dat er tenslotte geen enkele parabel is, die als samenvatting van het christendom kan gelden.[20]

Alvorens een overzicht te geven van de verschillende verklaringen en toepassingen waartoe deze Parabel heeft geleid, willen wij eerst enige aandacht wijden aan de gangbare betiteling. Hiermede doelen wij niet op de voorgestelde nieuwe benamingen, als: ***De Vader met zijn twee zonen***[21] en ***Het Vaderhuis,***[22] maar op het feit, dat, terwijl het nederlands, het duits en de skandinavische talen spreken van de ***verloren*** zoon, de meeste andere europese talen een term gebruiken die op ***verkwisten*** en ***losbandigheid*** wijst. Beide betitelingen gaan op de Parabel-tekst terug, maar slaan op verschillende episoden uit het verhaal.

In Lucas XV 13 is sprake van het verkwisten van het vaderlijk erfgoed in een losbandig leven en de daaraan ontleende benaming (zoals het franse 'prodigue') kunnen wij dynamisch-actief noemen. Het zwaartepunt ligt op het woord *ἀσώτως* uit de grondtekst en het is wel zeer merkwaardig dat dit woord, etymologisch bezien, een allesbehalve dynamisch-actieve betekenis had: het betekende 'onredbaar', een begrip dat veeleer statisch

en passief is. In Christus' tijd had het woord echter reeds een semantische ontwikkeling achter de rug, waardoor het onbestreden als ‘verkwistend’, ‘losbandig’ gold, dus ook bij Lucas.[23)]

Het latijnse ‘luxuriose’ uit de vulgaat sluit daar precies op aan en had zich ook uit een meer neutrale betekenis gespecialiseerd tot ‘wellustig’, ‘dartel’. Al de betitelingen van deze Bijbelplaats afkomstig, wijzen op daden van uitgelatenheid.

Een geval dat de aandacht trekt is het optreden in het italiaans, spaans, frans en engels, van het woord ‘prodigus’. Dit geschiedde reeds in de Middeleeuwen en terwijl ‘prodigus’ niet in de vulgaat voorkwam, werd ‘luxuriosus’ daarvoor voorbijgezien. Misschien heeft een marginale annotatie ‘Parabola de filio prodigo’ in een of andere codex of oude druk de prodigus-invasie in literatuur en volksmond bewerkt.

In Lucas XV 24 en 32 zegt de vader uit de Parabel, dat zijn zoon ***verloren*** was en nu teruggevonden. De griekse tekst heeft *ἀπολωλὼς (ἠν)*, dat ‘(was) ten gronde gericht’, ‘(was) verdorven’ betekent. De op deze episode teruggaande benamingen kunnen wij statisch-passief noemen. Om het zware griekse woord en het aequivalent uit de vulgaat ‘perierat’ te dekken, heeft ‘verloren’ zijn zakelijke betekenis van ‘kwijtgeraakt’ moeten belasten met de tragiek die aan iets verlorens kon vastzitten.

Hoe het gekomen is dat een menigte talen de dynamisch-actieve, en een kleine groep (in hoofdzaak germaanse) talen de statisch-passieve benaming aanvaard heeft, is tot nu toe een probleem gebleven. Een vermoeden, dat volks-psychische factoren een ‘keuze’ zouden hebben in de hand gewerkt, vindt weinig grond. Daartegen pleit al dadelijk een zekere inconsequentie in het handhaven van de ‘keuze’: immers in het duits komt ook ‘der ungerathene Sohn’[24)] voor, in het frans ‘l'enfant perdu’ o.a. bij François Villon,[25)] in het engels ‘the disobedient child’,[26)] in het fries ‘de widdluftige

sen'.[27] Vooral echter laat een vergelijking met andere woordparen voor eenzelfde zaak, die een nagenoeg gelijke differentiatie naar taalgroepen vertonen (kerkecclesia, zonde-peccatum, smart-dolor, deugd-virtus) van een dergelijk vermoeden weinig heel. Er dringt zich een heel andere conclusie op: de controvers tussen 'verkwistend' en 'verloren', die zowel de Bijbel-plaatsen als de etymologie zouden doen veronderstellen, is van de aanvang af door versmelting van gevoelswaarden komen te vervallen. Dit verwondert te minder, doordat wij zich bij *ἀοώτως* een dergelijke semantische ontwikkeling zagen voltrekken. Trouwens, 'verloren' heeft, althans in de nederlandse taalgeschiedenis, in allerlei semantische avonturen een groot aanpassingsvermogen getoond.[28]

Aan de benaming ***Verloren Zoon*** heeft waarschijnlijk niets anders ten grondslag gelegen dan analogie met de twee andere parabels van de trilogie, die van het Verloren Schaap en van de Verloren Drachme, waar moeilijk een ander woord in aanmerking kon komen.

In een verhaal kunnen wij gewoonlijk ***bedoeling*** en ***betekenis*** onderscheiden: de eerste staat op zich buiten het verhaal, de tweede behoort tot het wezen ervan. Meestal zullen bedoeling en betekenis nauw verwant zijn, ofschoon dit niet noodzakelijk is: iemand kan een verhaal vertellen, waarvan de betekenis wijsgerig of bovennatuurlijk is, met de nuchtere bedoeling, een ander te laten horen, hoe welluidend zijn uitspraak is.

De bedoeling die Christus had bij het verhalen van de Verloren-Zoon-parabel, werd bepaald door de omstandigheden: de Farizeeën ergerden zich erover, dat Hij met zondaars vertrouwelijk omging. Om hun nu een inzicht te geven in de gedragslijn van God tenopzichte van de zondaars, vertelde Hij Zijn Gelijkenis.

De betekenis was, dat die gedragslijn in menselijke vorm het meest overeenkwam met de liefdevolle houding van een vader tenopzichte van een ontaarde zoon.

De bedoeling gold voor de Farizeeën en was het rechtzetten van een foutieve opvatting; de betekenis gold voor alle mensen, dus ook weer voor de Farizeeën en hield voor de zondaars het vertrouwen op genade in, en, in tweede instantie, voor de rechtvaardigen de plicht van liefde voor boetvaardigen.

Worden bedoeling en betekenis niet ieder in eigen waarde gelaten, dan krijgt in deze Parabel òf het vermaningselement van de bedoeling gemakkelijk de overhand, zodat men er vooral een afstraffing van de Farizeeën in gaat zien, òf de betekenis, zodat men Gods liefde voor de zondaars te absoluut neemt, zonder er rekening mee te houden, dat de Parabel een reactie was op het gemor der Farizeeën.

De betekenis, die in de Gelijkenis ligt opgesloten en die iets van het genade-mysterie openbaarde, heeft vanzelf aan het verhaal een fijnzinnig karakter gegeven, dat uit de opbouw en uit de tekening der hoofdpersonen blijkt.[29)] De jongste zoon is lichtzinnig en teugelloos; hij weet zijn wil alleen te gebruiken om het hem toekomende erfdeel ontijdig af te dwingen. Dat de vader zonder bedenkingen toegaf, doet een zacht en toegeeflijk bewind veronderstellen, waaronder het goed leven was. Na weinig dagen had de zoon het verkregen goed omgezet in geld of vervoerbare have en vertrok hij naar een ver land, onder het oog zijns vaders vandaan, los van de oude omgeving. De hier gebruikte uitdrukking ‘vertrekken naar een verafgelegen land’ had bij de Joden wel de betekenis van ‘vertrekken naar overzeese gebieden’; dit zou dan inhouden, dat de jongeling een bootreis ondernam: een bijzonderheid die niet vaststaat maar waarvan bij literaire bewerkingen vaak gebruik is gemaakt.[30)]

Zijn gedrag tot nu toe moge niet sympathiek zijn, zondig was het nog in genen dele. Dit begon pas met het losbandig leven waar hij zijn erfgoed mee verkwistte. Het griekse *ἀσώτως* laat in het midden, op welke wijze

dit geschiedde.[31)] Pas de oudste broer spreekt beslist van omgang met slechte vrouwen.

Vaak wordt, waarschijnlijk volgens de toenmalige gewone gang van zaken, verondersteld, dat de jongeling, toen hij door brasserijen zijn vermogen had zien slinken, zal getracht hebben, met dobbelen het verlorene terug te winnen, echter met volslagen ruïnering tot gevolg. Ook deze bijzonderheid zullen wij in veel literaire bewerkingen aantreffen. Wanneer hij tot armoede vervallen is, komt hongersnood zijn ellende vergroten. Hij ziet zich gedwongen zwijnenhoeder te worden bij een heiden, het meest vernederende dat voor een Israëliet van voorname familie viel uit te denken. Hij had slechts in woeste en onvruchtbare streken op de zwijnen te passen, zwijnen nog wel, dieren waarvan het houden aan de Joden vanaf de tijd der Machabeeën ten strengste verboden was![32)] Met dit verachtelijk werk kon hij blijkbaar toch niet in zijn levensonderhoud voorzien: hij leed honger en wel zó hevig, dat hij de varkens hun voedsel benijdde. Het Evangelie kenschetst dit met een realistische uitdrukking: ‘Hij verlangde zijn buik te vullen’, als om aan te geven, dat hij geen walging meer telde, met alle smaak had afgerekend en er alleen nog maar op uit was om te eten. Het zwijnenvoedsel dat hij begeerde, maar dat hem zelfs niet gegund werd, schijnt het voedsel van de uiterste armoede en de grootste nood te zijn geweest. Er bestond een oude rabbijnse spreuk: ‘Pas wanneer de Israëlieten door de nood gedwongen worden de charubboom (St. Jansbrood) te eten, pas dan komen zij tot boetvaardigheid’.[33)] Nu begint voor de afgedwaalde zoon de inkeer en het berouw. In deemoed, maar niettemin met overleg, maakt hij zijn plannen. Hij zal teruggaan naar zijn vader, niets van zijn vermorzeling verbergen en tevreden zijn met de minste plaats in de kring, waar hij vroeger werd geacht en benijd.

Wij weten hoe alles anders liep. De vader, die blijkbaar rust noch duur heeft gehad, loopt hem, zo snel zijn leeftijd toelaat, tegemoet, zodra hij hem in de verte heeft

zien aankomen. De griekse tekst gebruikt hier voor het gaan van de vader de werkwoordsvorm *δραμών*, welke veel sterker van betekenis is dan het *ἦλθεν* van de zoon. Het latijn van de vulgaat sluit zich daarbij aan: bij de vader wordt daar gesproken van ‘accurrere’, dat ‘aanrennen’ betekent, terwijl bij de zoon het neutrale ‘venire’ of ‘gaan’ gebruikt wordt. Uit alles blijkt, dat de zoon schoorvoetend kwam, terwijl de vader zich vurig haastte. De vader slaat bijna geen acht op de schuldbekentenis, maar geeft zijn dienaars last, een feestkleed voor de zoon te brengen, hem een ring aan de vinger te steken en schoenen aan de voeten te doen en het gemeste kalf te slachten. Dit houdt in, dat hij in zijn vroegere waardigheid als kind des huizes werd hersteld. De ring was het onderscheidingsteken, dat voorname mannen aan de rechterhand droegen. Ongeschoeid lopen was alleen goed voor armen en slaven. Die schande moest dus van de zoon worden weggenomen.

Als het feestmaal begonnen is, komt het toneel met de oudere broer. Deze kan een begrijpelijke wrevel niet onderdrukken en niet zonder bitterheid herinnert hij zich, dat hij nimmer in staat gesteld was met zijn vrienden feest te vieren. Hij voelt schrijnend de tegenstelling van dit gemis met de bevoorrechting, die zijn jongere broer na zo'n lichtzinnige omzwerving tebeurtvalt. Daar zonder verzet in te berusten, vraagt een graad van broederliefde, waarover hij niet beschikt. Hij laat zich in zijn verbittering zelfs verleiden tot liefdeloze dingen: hij spreekt tot zijn vader niet over ‘mijn broer’ maar over ‘Uw zoon’; hij meet het kwaad van zijn broer breed uit en zegt als zeker, wat hij alleen maar als waarschijnlijk kon gissen, namelijk dat die met slechte vrouwen zijn erfdeel zou hebben verkwist.

Deze reactie van de oudere broer is vrij menselijk maar tevens onchristelijk. Of de zachtheid van de vader ook te zijnen opzichte, hem uiteindelijk heeft kunnen overreden tot een offer van zichzelf, of hij dus de kracht gevonden heeft zijn natuurlijke wrevel te onderdrukken

en zich gewonnen te geven aan een beschikking, die in zijn oog een miskenning inhield van zijn plichtsgetrouw leven, wordt in de Parabel niet verhaald. Echter ook het tegendeel niet.

De Gelijkenis van de Verloren Zoon wordt een mengsel van parabel en allegorie genoemd en zij bezit inderdaad Vele allegorische trekken.[34)] Deze hebben in de loop der tijden verschillende verklaringen opgeroepen, die soms de strekking van de Parabel raakten.

Onbestreden wordt de vader beschouwd als beeld van God. De evenzeer voor de hand liggende mening, dat met de Verloren Zoon elke boetvaardige zondaar bedoeld werd, is echter niet algemeen aangehangen. Misschien teleurgesteld in de christenen van zijn tijd, verzette Tertullianus zich daartegen als tegen een bron van vermetel vertrouwen binnen de Kerk en hij propageerde de sindsdien vaak nagevolgde verklaring, welke in de teruggekeerde zoon de heidense volkeren zag en in de oudste zoon de Joden.[35)] Trots tegenwerking handhaafde zich deze toepassing. Augustinus neemt haar over in zijn preek over ***De twee Zonen uit het Evangelie*.** Hij werkt haar uit met de weelderige fantasie die eigen was aan de Alexandrijnse school, misschien meer oratorisch dan exegetisch.[36)] De woorden van het Evangelie, dat de vader zijn teruggekeerde zoon om de hals viel, breidt hij aldus uit, dat de omhelzende arm van de Hemelvader God de Zoon was, want ‘hij gaf hem Christus te dragen. Dat is een last, die niet terneer drukt, maar juist opheft’. Daarna weidt hij uit over deze schijnbare tegenspraak; hij zoekt naar een voorbeeld uit de natuur en wijst dan op de vleugels der vogels, die hun als een last zijn opgelegd om hen in staat te stellen zich als zonder gewicht te verheffen.[37)]

Het nieuwe kleed dat de Verloren Zoon ontvangt, beschouwt hij als symbool voor het kleed der heiligmakende genade, ontvangen bij het doopsel, en het gemeste kalf is dan het feestmaal der Eucharistie. De oudste

broer (verpersoonlijking van de Joden) ziet een onrecht in de bevoorrechting van de zwerveling (verpersoonlijking van de heidenen), die zonder jaren lang onder zware verplichtingen te hebben geleefd, zo maar ineens na zijn losbandig leven tot het erkende kindschap van de vader komt. Op deze wijze werkt Augustinus de kwestie uit, die er bestond tussen Joden-christenen en heiden-christenen in de apostolische tijd van de Kerk. En gelijk deze kwestie na de eerste Kerkvergadering te Jeruzalem geheel ten gunste van de heiden-christenen beslist werd, zo laat ook Augustinus de oudste broer uit de Parabel niet star volharden in zijn jaloers verzet: hij laat integendeel sterk vermoeden, dat die is binnengetroond en heeft deelgenomen aan het feestmaal.

In latere jaren is de betekenis van onze Parabel voor deze kwestie uit de Oude Kerk zeer op de spits gedreven. De 17e eeuwse Coccejanen en de aanhangers van de Tübinger school in de 19e eeuw suggereerden een wezenlijke controvers tussen Petrinisme en Paulinisme en volgens de exegeten uit die school, zou Lucas een aanhanger van de Paulinistische richting zijn geweest en die overtuiging zelfs doorzichtig in de parabel van de Verloren Zoon hebben doen uitkomen. Bijbelgeleerden staan hier echter in de regel afwijzend tegenover.[38)]

Ook van bijzaken en onderdelen van het verhaal zijn verklaringen gegeven, om stof tot vrome overweging te leveren: de beweegredenen voor het verlaten van het vaderhuis vormen een beeld van de ontwikkeling der zonde in het mensenhart; de door de zoon verkwiste vaderlijke schatten zijn de misbruikte genaden en natuurlijke gaven; de ellende in het vreemde land houdt ons de vernederende slavernij der zonde voor; de rouwmoedige belijdenis wijst op de biecht; de ring herinnert aan liefde en trouw en slaat op de innige verhouding tussen de ziel en God.[39)]

De meest omstreden figuur is de oudste broer.

In de 5e eeuw heeft Cyrillus van Alexandrië zich

moeten verzetten tegen de bewering, dat met de oudste broer, die altijd bij de vader was gebleven, de engelen zouden bedoeld zijn, tegenover de zondige mensen, die God hadden verlaten.[40)]

Hiëronymus, die de Parabel behandelt in een brief aan Paus Damasus, acht de oudste broer het beeld van de Farizeeën, die er bij deze vergelijking slecht afkomen. De jongste zoon vertegenwoordigt de tollenaars en zondaars. Het strenge optreden tegen de Farizeeën, dat met deze uitleg aan Christus wordt toegeschreven, heeft critiek ontmoet en wij kunnen daarmee instemmen, wanneer gewezen wordt op de met alle hardheid strijdige liefdevolle toon in de woorden van de vader: 'Kind, gij zijt altoos bij mij en al het mijne is het uwe' (Lucas XV 31).[41)]

Hier zijn twee mogelijkheden: òf met de oudste zoon worden de Farizeeën niet bedoeld, òf we mogen voor deze periode de Farizeeën niet vereenzelvigen met de door Christus bestreden huichelaars. Beide opvattingen hebben in de moderne exegese hun aanhang.

Wie in de oudste niet de Farizeeën ziet, acht daar de rechtvaardigen-in-het-algemeen mee bedoeld: de liefdevolle terechtwijzing, die de oudste ontving, is dan voor de rechtvaardigen een vermaning, dat zij zich in lankmoedigheid voor de zondaars meer gelijkvormig moeten maken aan het vaderlijk hart van God.[42)]

Zij die met Hiëronymus instemmen, nemen toch niet aan, dat Christus hier de Farizeeën hard viel, maar dat Hij, met waardering van wat er goeds in hen was, hun onvolmaakt begrip van broederlijke liefde wilde verheffen.[43)] Naar onze mening bereiken in deze opvatting bedoeling en betekenis van de Parabel een juiste harmonie.

De volkstraditie heeft haar eigen kijk op de Parabel gehad en zich van exegetische onderscheidingen doorgaans niet veel aangetrokken. Men was vóór alles ontvankelijk voor de sfeer van geruststelling en blijdschap,

uitgaande van een Gelijkenis, die voor menigeen, op grond van een bepaalde opvatting der christelijke leer, de voornaamste hoop op genade inhield. Men voelde zich verbonden met de Verloren Zoon, over wiens persoon de geheimzinnigheid hing van het duistere leven in den vreemde, en men gnuifde heimelijk mee over zijn losbandigheden. Wij herkennen de eeuwige volks-sympathie voor de 'toffe jongen', die de parabel van de Verloren Zoon tot zijn gemakkelijke grondwet neemt.

De oudste broer komt daarbij alleen maar uit als spelbreker; hij wordt het zwarte schaap, de saaie braverik, wiens jarenlange plichtsbetrachting in één slag schijnheiligheid zou zijn gebleken. Braafheid en deugdzaamheid worden mistrouwd en de zondaar uit de Parabel wordt het beeld zo niet van het ideale, dan toch van het normale. In de 19e eeuw kwam een jong Amsterdams predikant ertoe, te verkondigen, dat de weg naar de hemel 'niet is het pad der geregtigheid maar dat der ongeregtigheid', waardoor hij, zoals een gematigd ambtgenoot critisch opmerkte, de Verloren Zoon tot ideaal van de ware christen verhief en heel de orde des heils omkeerde.[44)]

Het is niet te verwonderen, dat deze Verloren-Zooncultus zich ook in de literatuur deed gelden.

Tenslotte lijkt het gewenst, een enkel woord te wijden aan de plaats, welke de Parabel inneemt in de liturgie der Katholieke Kerk. Voor de Oosterse Kerk is de liturgische jaarkring tamelijk eenvoudig samengesteld. De voornaamste periode is het Triodion, dat begint met een voorbereiding op de vasten en eindigt op Zaterdag na Pinksteren. De Zondagen spelen in het Triodion een voorname rol en worden meestal genoemd naar het Evangelie, dat die dag gelezen wordt.

Het begint dan met de ***Zondag van de Farizeeër en de Tollenaar*****.** De tweede Zondag is die van de ***Verloren Zoon,*** *κυριακὴ τοῦ ἀσώτου*. Heel het officie van die dag is dan geconcentreerd op deze figuur.[45)]

In de liturgie van de Latijnse Kerk dient de Parabel als Evangelie-pericope op Zaterdag na de 2e Zondag van de vasten. In de communio van de mis is het slot van de Parabel verwerkt in de aansporing, zich te verheugen en feest te vieren ‘quia frater tuus hic mortuus erat, et revixit: perierat, et inventus est’ (Lucas XV 32). De lectie van de metten is ontleend aan het Lucas-commentaar van Ambrosius, waarin ons als toepassing wordt voorgehouden, dat het goddelijk erfdeel van de hemelse Vader aan ieder, die er om vraagt, tot zijn zaligheid gegeven wordt, ook al is hij jong. Pas wanneer hij het vaderhuis verlaat en dus afwijkt van de Kerk (d.i. van de leer en de voorschriften van Christus), verkwist hij het vaderlijk erfgoed. De antifoon bij de ‘Benedictus’ (in de lauden) en die bij het ‘Magnificat’ (in de vespers) zijn weer in hoofdzaak ontleend aan het Parabel-verhaal.

Het is wel opvallend, dat zowel in de Oosterse als de Latijnse liturgie de Gelijkenis overwogen wordt onmiddellijk vóór of in de vastentijd.

Voor de Latijnse Kerk wordt met grond vermoed, dat dit verband houdt met het feit, dat reeds in de 4e eeuw de vastenpractijken in nauw verband stonden met de voorbereidingen op het doopsel, dat in de Latijnse liturgie in de Paasnacht aan de (volwassen) catechumenen werd toegediend.[46)]

Voor de Oosterse Kerk is, omdat de betrekking tussen catechumenen-doop en Pasen daar veel minder sterk is (al vieren vele Oosterse Kerken op Epiphanie ‘het Feest van het Doopsel’ ter herinnering aan de Doop van Christus) voor het opnemen van de Verloren-Zoonparabel in het Triodion geen andere grond aan te voeren dan de sfeer van boetvaardigheid, die voor deze tijd geëigend was.[47)]

Dat in de Westerse liturgie juist op de Zaterdag in de 2e vastenweek de Verloren-Zoon-parabel in het officie is ingevoegd, heeft wel weinig te maken met de diepe zin ervan, maar is toch ook niet toevallig. Op die dag werd te Rome de Statie gehouden in de kerk van Petrus

en Marcellinus, twee martelaren onder Diocletianus, wier namen in de canon der mis zijn opgenomen. Wij mogen aannemen, dat het tweetal onafscheidelijk voorkomende patronen van de basiliek ertoe heeft geleid op deze dag zowel in het Epistel als in het Evangelie ook tweetallen op te voeren: in het Epistel de twee broers Esau en Jacob (Gen. XXVII 6-40); in het Evangelie de trouwe en de verloren zoon (Lucas XV 11-32).[48)]

Het is kenmerkend voor de psychologische en pastorale waarde der Parabel, dat deze zowel in de ritus van de Oosterse als van de Westerse liturgie overwogen wordt binnen de jaarlijks terugkerende periode van inkeer en boete.

Eindnoten:

1) Geerebaert *De God-Mensch* I, 27 vg.
2) van Koetsveld *De Gelijkenissen van den Zaligmaker* I, XXIX
3) van Koetsveld I, XXIV vg.; Fonck *Die Parabeln des Herrn im Evangelium* 5; Geerebaert 42 vg; Fiebig *Altjüdische Gleichnisse und die Gleichnisse Jesu* 113
4) Jülicher *Die Gleichnisreden Jesu* II, 259 vg; Loisy *Les évangiles synoptiques* I, 246; Geerebaert 35 vg., 48
5) Ollivier *Les Paraboles* XXVII; Hermaniuk *La Parabole Evangélique* 243 vg.
6) Rechters IX 7-15
7) *Acta Apostolicae Sedis* 1943, 311 vg.: encycliek *Divino afflante Spiritu*
8) Alfrink *Over 'typologische' exegese van het Oude Testament* inaug. rede Nijmegen 1945; van Dodewaard *De spirituele exegese* en *Een proeve van spirituele exegese* in *Nederl. Kath. Stemmen* XLVII jaarg. (1951) 257 en 321; van der Ploeg *Enkele beschouwingen over de theologische aard en de methoden der wetenschap van het Oude Testament* (inaug. rede Nijmegen 1951), 10 vg.; dezelfde in *Het Schild,* 29 jaarg. Dec. 1951, 98 vg.
9) van Koetsveld II, 518
10) Huizinga *Herfsttij der Middeleeuwen* Hoofdstuk 13 en 14
11) Vaccari *Esegesi antica ed esegesi nuova* in *Biblica* 6 (1925) 249-274; dezelfde: *Historia Exegeseos* 493-498 in *Institutiones Biblicae,* vol I ed. 5, Romae 1935
12) van Koetsveld I, LV vg.
13) Keulers *De Boeken van het Nieuwe Testament* (Roermond 1951) II 236
14) Seneca *De Beneficiis* I: X (Collection des Universités de France Tome I 17)
15) Aldus een mededeling van de Leidse egyptoloog Prof. A. de Buck; vgl. Ricciotti *Vita di Gesù Cristo;* Nederl. vert. *Leven van Jezus* (Spectrum 1949) 522 noot 1.
(De egyptische 'verloren zoon' uit de 2e eeuw na Christus, die op vergeving durft te hopen, was uit de hellenistische periode)
16) Dausch *Die drei alteren Evangelien* 484
17) Burrell *The golden Parable*
18) van Koetsveld II, 115 noot 3; Jülicher II, 374
19) Dausch 484
20) Keulers II (Roermond 1951), 240
21) Christine Mohrmann *Monumenta Christiana* I: *Sint Augustinus' Preken voor het volk* (Spectrum 1948) 202
22) van Koetsveld II, 115
23) vgl. Efes. 5, 18; Titus 1, 6; 1 Petr. 4, 4
24) Nicolaus Locke *Comoedia vom ungerathenen und verlornen Sohn;* vgl. Holstein *Das Drama vom Verlornen Sohn* (1880), 39
25) François Villon *Oeuvres complètes* (édit. Dimier, Paris 1927) 185
26) Thomas Ingeland *The Disobedient Child;* vgl. Holstein 52
27) Johan Winkler *Algemeen Nederduitsch en Friesch Dialecticon* ('s Gravenhage 1874) 81 vg.
28) Veel materiaal over het woord 'verloren' berust bij de redactie van het Woordenboek der Ned. Taal te Leiden.
29) Buzy *Les Paraboles* 170 vg.
30) Strack en Billerbeck *Kommentar zum Neuen Testament* II, 212

31) Buzy 173 vg.
32) Fonck 785
33) Buzy 176
34) Hermaniuk 235; Buzy 190 vg.
35) Lubac *Catholicisme* chap. VI: *L'interprétation de l'Ecriture* 146 vg.
36) van Koetsveld II, 515
37) Christine Mohrmann *Monumenta Christiana* II, 202 en 205 vg.
38) Geerebaert 504
39) Fonck 794
40) Lubac 147
41) Fonck 792; Buzy 188
42) Lagrange *l'Evangile selon Luc* 420 vg.
43) Buzy 192, 196
44) van Koetsveld I, 142 vg.
45) Janin *Les Eglises orientales et les Rites orientaux* (Paris 1926) 77 vg.
46) Steur, van Dodewaard, Kat *Paschen* 223 vg.
47) Janin 84, 328, 608
48) Schuster *Liber Sacramentorum* III 115

Hoofdstuk I
Het tijdvak voor de Hervorming

1. Traditie

Het Oosten heeft in vroege eeuwen, ook buiten het terrein der exegese, belangstelling gehad voor de parabels in het algemeen en speciaal ook voor die van de Verloren Zoon. De griekse hymnedichter Romanos, waarschijnlijk uit de eerste helft der 6e eeuw, maakte minstens twee hymnen op dit thema. Eén daarvan is bedoeld voor de 'Zondag van de Verloren Zoon' in het Byzantijns Triodion.

De zondaar neemt de evangelische woorden over en vult ze aan met eigen bekentenissen en gebeden:

> 'Minnaar der mensen, versmaad een ontledigd hart niet maar geef het weer deel aan Uw glorie zoals vroeger; geef mij als Uw verloren kind de schat van het doopsel terug en maak mij waardig, aan Uw mystiek gastmaal aan te zitten'.[1)]

In de laatste woorden menen wij een toespeling op de Eucharistie te mogen zien.

Joannes Climacus, die in 639 abt werd op de Sinaï, wijst in zijn ***Scala Paradisi*** op onze Parabel. Het werk is verdeeld in dertig hoofdstukken, treden geheten, waarlangs de nieuweling in het geestelijk leven moet opklimmen tot de volmaaktheid. In de 28e trap behandelt de schrijver het gebed, om dan te verklaren: 'Uw gebed zij heel eenvoudig: de Tollenaar en de Verloren Zoon verzoenden God met één enkele zin'.[2)]

De schilders van de berg Athos hebben wel een veertigtal parabels uitgewerkt, waaronder ook die van ons thema.[3] Het schildersboek van de berg Athos, de zogenaamde ***Hermeneia,*** vermeldt een uitbeelding van het Verloren-Zoon-geval, die wellicht iets te maken gehad heeft met de liturgische dienst. Er wordt een reeks taferelen beschreven, waaruit blijkt, dat met het vaderhuis de kerk, de tempel, bedoeld wordt: wij zien het altaar, de biddende oudste broer, de Verloren Zoon, eerst in slecht gezelschap maar later in het tempelgebouw, waar Christus hem de communie reikt; dan zalven de apostelen hem en zegenen hem; engelen rond het altaar musiceren en Christus omhelst de rouwmoedige zondaar en kust hem.[4] Dergelijke reeksen schijnen niet ongewoon te zijn geweest; ze komen ook in Byzantijnse handschriften voor.[5]

Het Westen, dat niet bijzonder geestdriftig tegenover de parabels stond, toonde in de Middeleeuwen voor een viertal bijzondere aandacht, n.m.l. De Barmhartige Samaritaan, De Wijze en de Dwaze Maagden, De Rijke Vrek en De Verloren Zoon. De laatstgenoemde was daarbij zeker niet de minst bedeelde. In de 12e en 13e eeuw was deze Gelijkenis in de westerse cultuur-landen een ingeburgerd motief zowel in de letteren als in de beeldende kunst. Het Evangeliarium van Goslar geeft uitbeeldingen in Byzantijnse trant; vele kathedralen, zoals die van Bourges, Sens, Poitiers, Auxerre, Chartres, hebben glasramen, die de loop van het verhaal vertonen.[6] In Atrecht werden in de 13e eeuw, bij het opkomen van het franse Théatre Comique, reeds opvoeringen ervan gegeven.[7] Er zijn ook wandtapijten bekend, zelfs uit de 12e eeuw, die in een reeks van voorstellingen de Parabel verhalen.[8]

Geen der bewerkingen echter, heeft zich veel aan de exegese der Vaders laten gelegen liggen: de middeleeuwse kunstenaars gingen hun eigen weg, die van een gezond, misschien wat oppervlakkig, realisme. Zij vroegen zich niet af, of met de Verloren Zoon de heidenen

konden bedoeld zijn en met de oudste broer de Joden; zij zagen een levensgenieter als een wrak terugkeren en een vader zich grenzenloos ontfermen en dat trok hun belangstelling. Toch namen zij het geval niet louter menselijk. Terecht is opgemerkt, dat de theologen dit gedeelte van Gods Woord aan de fantasie der menigte gunden en dat de 13e eeuwers, als tijdgenoten van Thomas van Aquino, met redelijke zin de Parabel doorgrondden en de oneindige barmhartigheid Gods als de betekenis ervan zagen.[9)] De fantasie echter ging spoedig onbeheerst haar gang en breidde het sobere Bijbelverhaal uit met soms pikante bijzonderheden, wat moeilijk anders te verwachten was.

In de Middeleeuwen moet het prototype te vinden zijn van de latere uitbeeldingen. Uit de beschikbare gegevens kunnen wij ons de volgende gang van zaken voorstellen: De italiaanse letterkunde, die het thema reeds in de 14e eeuw had verwerkt in mirakelspelen ter ere van de Madonna, gebruikte het in de 15e eeuw ook als zelfstandig motief. Een anonieme rappresentazione, waarschijnlijk uit die tijd, toont ons een lichtzinnige jongeman, die door kaartspel met slechte vrienden verarmd, ertoe komt, zijn erfdeel op te eisen. Er rijzen nu verleidelijke toekomstbeelden en hij besluit, zijn ouderlijk huis te verlaten. De vader geeft hem, hoe gegriefd ook, nog zijn zegen. De Verloren Zoon vergaloppeert zich nu aan vrouwen, drank en spel, hetgeen nogal uitgewerkt vertoond wordt, en keert tenslotte, na de andere bekende avonturen, beroofd van alles bij zijn vader terug. Deze vergeeft hem; er wordt feest gevierd en de oudste broer verzoent zich.

Met dit stuk vertoont de ***Rappresentazione del figliuolo prodigo*** van Castellano Castellani, uit het begin van de 16e eeuw, een nauwe overeenkomst: ook daar toont de Prodigo zich reeds vóór zijn vertrek duidelijk een lichtzinnige. Dit drama schijnt het bestaande middeleeuwse model naar andere literaturen te hebben

overgebracht; waarschijnlijk echter niet rechtstreeks maar over een verdwenen latijnse bewerking heen.[10)]

2. Vagebonden en verloren zonen.

De 13e eeuw zag een versmelting van het ruwe volksleven met het heilige: wij behoeven hier maar te denken aan de franse zottengezelschappen, die hun oorsprong vonden in het parodiëren van liturgische plechtigheden, iets waartegen in diezelfde eeuw kerkelijke verbodsbepalingen kwamen.[11)] Doordat het heilige niet meer onaanraakbaar was, kwam men er in de kunst toe, een godsdienstig gegeven met wereldse en uitgelaten scènes op te smukken. Dit geschiedde in de 13e eeuw vooral bij het opkomende komische drama van Frankrijk, dat religieuze kernen tot onherkenbaar wordens toe met brasserijen en drinkgelagen omgaf of aan een louter werelds gegeven een misplaatst godsdienstig tintje verleende. Een parabel als die van de Verloren Zoon was voor een dergelijke tijdgeest koren op de molen: een bewerking daarvan leidde gemakkelijk tot het uitbeelden der lichtzinnigheden van de hoofdpersoon, speciaal zijn zondige omgang met vrouwen.[12)]

In deze, zacht gezegd luchthartige, mismaking heeft de Parabel, met nagenoeg vergeten moraal, vooral in de 14e en 15e eeuw een weinig bijbels leven geleid, verdwaald tussen de juist toen zo populaire vagebondenliteratuur; een milieu dat zeker niet veel kansen liet op herstel van de oorspronkelijke wijding. De ‘Enfants sans souci’, de ‘Fahrende Leute’, de ‘Bedevaartgangers naar Sinte Reyn-uyt, patroon van alle Deur-brengers’, de ‘Aernoutsbroeders’, ‘Everaertsbroeders’, passagiers van het ‘Narrenschiff’ en van de ‘Blauwe Schuit’, al deze zwervers, die voor een uiterste aan vrijheid een uiterste aan ontbering wilden dragen en die door de charme van hun zonderling leven en de soms geniale brutaliteit van hun woord, invloed hadden op de samenleving, al deze

doorgewinterde bohémiens hebben de parabel van de Verloren Zoon gezien als een verhaal uit hun eigen midden. De lichtmis, om wiens bijbelse afkomst zij zich niet bekommerden, was èèn der hunnen, zij hebben hem nageleefd in het gretig grijpen naar verboden genoegens, maar zij hebben hem ook hun eigen practijken toegedicht en aldus de figuur geschapen die eeuwen lang de Verloren-Zoon-literatuur zou kleuren.[13)] Onophoudelijk komt in de vagebonden-literatuur de practijk voor de dag dat de viveurs, op hun tocht naar de ondergang, het genot van brassen en minnekozen met hun kleren als laatste bezit betalen. Wij zien dit reeds in vroeg-13e eeuwse komische drama's.[14)] Herhaaldelijk ook geeft een aspirant-vagebond, als hij er aan het begin van zijn dwaalweg nog goed bij zit, kostbare geschenken aan de vrouw die hem ten val brengt. Bijna steeds worden de najagers van zondige genietingen slachtoffers van valsspelers met dobbelstenen en kaarten en, zijn ze eenmaal opgenomen in het ‘gilde’, dan worden ze op hun beurt ‘worpeliers’ en ‘capiteynen van dues-aes’.[15)] Al deze elementen nu zijn traditioneel geworden bij de uitbeelding van de Verloren-Zoon, zelfs bijna kenmerkend.

Van de 14e eeuw tot ver in de 16e, was de Verloren Zoon er één van het gangbare zwerverstype en het is schamel wat er van de zedelijke strekking van het verhaal overbleef: de uiterste barmhartigheid Gods, die de zondaar voor wanhoop moest behoeden, werd zelfs dikwijls een grond voor het meest vermetele vertrouwen.

De literatuur demonstreert ons deze versmelting vooral in liederen en refereinen. Dat sommige verzamelbundels op z'n vroegst van de 16e eeuw dateren, zegt weinig omtrent het ontstaan en bindt de geest die er uit spreekt, zeker niet aan een bepaalde tijd. Het in 1563 bij Jan de Laet te Antwerpen gedrukte boek ***Der Fielen, Rabauwen oft der Schalcken Vocabulaer,*** een soort onthulling van een toenmalig bargoens, gaat terug op een 14e eeuws werk tegen de landlopers. Wanneer in dit werk een der vele speciale deknamen voor het roman-

tisch gepeupel ontsluierd wordt, herkennen wij in de ‘bedeleers als ionge scholieren en ionge studenten’, die, om hun lichtzinnigheden te kunnen uitvieren, ‘haer goeyken versetten ende vercoopen’, naar de 14e eeuw getransponeerde Verloren Zonen.[16)]

Van 1413 stamt het gedicht van Jacob van Oestvoren ***Vander Blauwen Scute.*** Het is geschreven in de vorm van een oorkonde en de heer van de Blauwe Schuit richt zich tot ‘alle ghesellen van wilde manieren’ om hen uit te nodigen te komen in ‘die Blauwe Scuut ende inder Blauwerscutenghilde’. De opsomming van de passagiers geeft de ene verloren zoon na de andere: daar zijn ridders, jonkers en burgers bij, abten en prelaten, pastoors, monniken en kluizenaars en lieden die hun ouderlijk erfdeel erdoor lappen met lichte vrouwen. Er is sprake van ‘papen’ en ‘clercken’, die

> ‘verteren al haer goet ende cleyder mede
> ende comen weder naect thuus’,

en ook van zoons van goeden huize,

> ‘die niet en sorghen noch en sparen
> ende grof ende grotelic vertaren
> dat hem van haer ouders is bleven’.

De dichter vat het verdachte gezelschap aldus samen:

> ‘dat sijn onse verloren kinderen’,

waaruit wij mogen veronderstellen dat hem de bijbelse Verloren Zoon door het hoofd speelde.[17)]

De galgenhumor loopt met eigen treurige ondervinding te koop.

> ‘Wil mi de weert niet borgen,
> Mijn rock gheve ic hem balt,’

zo klinkt het zorgeloos uit de mond van een jongeling, die pas het brede pad betreedt; en met de volgende bewoordingen bezingen zwervende liedzangers de komische tragiek van hun leven:

> ‘Winnen wij veel, 't moet door de keel,
> Het geld moet zijn verzopen:
> Al zou men kael nog altemael
> Naekt zonder kleeren loopen’[18)]

Om in de ‘orde’ der Aernoutsbroeders te worden opgenomen (onder ‘den heylyghen Sinte Magher van Gecxhuysen’) is het volgende een vaste voorwaarde:

> ‘Ghij moet u klederen eerst verdrincken,
> 't zij broec, wanbays oft mantel net,
> Ghy moet het al doen onbelet....’[19)]

Deze aanhalingen vertonen slechts een secundair verband met de Parabel: zij leveren voor latere bewerkingen het type, een deel van de stof en het realisme.

Soms echter is de verhouding andersom en speelt de Parabel zwakjes een rol door toespelingen op het verkwisten van erfgoed. Aan het einde van de dialoog ***Vanden ouden en langhen Aernout*** lezen wij:

> ‘Men sieter menich int Gast-huys sterven,
> Die, doen zij waren wel ghestelt,
> Verdronken hebben klederen en geldt....
> Sy moetent ooc droevelijck bequelen,
> Die Huys Hof Renten en Erve verspeelen,
> Die de schoone vroukens alsoo beminnen
> Met haer verteeren lyf goet en sinnen....’[20)]

Met name genoemd wordt de Verloren Zoon in het dwaze vers ***Van Sinte Niemand ende van zijn wonderlijc leven groote macht ende heerlyckheyt*.**

‘Niemant’ is daar de enige, die zich over de zwerver ontfermde:

> ‘Alsoo begeerden de verloren Sone mede
> Vanden draf versaet te worden t'elcker stede,
> t'welc die verckens aten; dit dede hy van hongher
> In zyns Vaders hove als een verlooren jongher
> Ende int begheren van dien dat elc een deerde.
> Niemant gafse hem alsoo hy 't begeerde’.[21)]

Misschien ligt er ook in de diepte nog wel een bijbelse herinnering ten grondslag aan de volgende klacht van een door Pover en de Heer van Bysterveldt in het nauw gedreven vagebond:

> ‘'k Moet gaen eten wyngaertblaen en gras,
> Loopen by de koeyen ras,
> Slapen snachts op een hooy-tas’.[22)]

Soms treft ons in de vagebonden-literatuur een eigenaardig mengsel van lichtzinnigheid en ernst: gnuiven in kwaad van allerlei aard verkeert in een beu-zijn van zonde en wellust, die oorzaak van ellende bleken. Zo herhaalt zich dan het gelukkige slot van onze Parabel. Iets dergelijks speelt zich af in het Referein ***Hoe mochtse dat in haer herte versinnen.*** Er is zinnelijkheid en hartstocht genoeg, die de minnaar van 'een vrouken op haer eerken tachtere' tot een 'heere van Bysterveldt' maakt; maar er is ook, na de verstoting, de toevlucht tot het gebed, wanneer de ongelukkige bekent:

> 'Op ghewijde plaetse in kercken en clusen
> begaf ic mij wt goede ghesellen'.[23)]

De door liederen en refereinen gewekte indruk, dat de weinig bijbels getinte zwervers-literatuur de verwerking van het Verloren-Zoon-motief ten dele heeft gekleurd en gericht, wordt versterkt door het toneel, vooral door het schooldrama.

De verhouding schijnt al van oudsher te dagtekenen. In onze gewesten en in Duitsland had het schooltoneel in de moedertaal reeds in het begin van de 15e eeuw enige traditie. Frankrijk en Italië waren daarin vòòrgegaan: in de 12e eeuw kende Frankrijk immers het schooldrama in het latijn en Italië nog vroeger. Het opvoedend element kwam van het begin af aan neer op het waarschuwen voor lichtzinnigheid: de als afschrikwekkend bedoelde tragische hoofdfiguur had traditioneel iets van de vagebond en behield dat, wanneer het Verloren-Zoon-motief de stof voor het drama leverde.[24)] Op het laatst van de 15e eeuw laat de duitser Jacob Wimpfeling de gesjeesde student ***Stylpho*** in het latijnse drama van die naam vakenshoeder worden; in 1512 geeft Thomas Murner in zijn ***Schelmenzunft*** een dialoog tussen een ras-echte vagebond-verloren-zoon en de vader, terwijl Hegendorffinus in zijn ***Comoedia Nova*** van 1520 een doortrapte deugniet tekent, over wie de vader reeds in

het begin van het stuk klaagt als over zijn ‘perdito filio’.[25)]

Buiten het genre der schooldrama's denken wij hier nog aan de volksopvoering te Laval in 1504 van ***l'Enfant Prodigue*** met lichtzinnige herbergscènes en aan de vele italiaanse en franse moraliteiten in de 15e en het begin van de 16e eeuw, waarvan de strekking wellicht zedelijk mocht heten maar de uitbeelding zeker niet.[26)] Bij ons draagt Cornelis Everaert met de figuur van de ‘knecht’ uit zijn ***Esbatement van den Dryakelprouver*** zo 'n vage profane Verloren Zoon nog een heel eind de 16e eeuw in.[27)] Die eeuw heeft het type gretig aanvaard en zelfs vaak, zoals in ***Lazarillo de Tormes*** en ***Tyl Uilenspiegel,*** tot hoofdpersoon van letterkundige geschriften gemaakt. Trots Luthers verzet tegen de ‘stand’ der beroepsbedelaars bleef het populair en heeft misschien wel het ontstaan van de ‘ere-scheldnaam’ ***Geus*** in de hand gewerkt.[28)]

3. Waardiger aspect

Wat de maatschappelijke zelfkant van het thema maakte, dringt zich weliswaar luidruchtig op de voorgrond maar geeft alleen de keerzijde van het geestesleven. Preken en geestelijke tractaten leveren een ander beeld.

De Verloren Zoon zou in de 15e eeuw een vast thema voor predikaties geweest zijn: er is zelfs beweerd, dat deze preken de hoofdbron vormden voor het franse volksdrama. Er is reden om tegenover sommige sermoenen critisch te staan. Een streng rechter op dit punt was blijkbaar Erasmus. Hij stelde de priesters verantwoordelijk voor een weinig intens contact van het volk met de Schrift en verweet hun, in hun preken alleen vluchtig (‘cursim ac velut obiter’) het Evangelie te verkondigen, terwijl dit toch hun voornaamste taak was. Zij schenen liever in een soort theologische hoogmoed het ongeletterde volk

lastig te vallen met onzakelijke precieusheden.[29] In zijn ***Ratio verae Theologicae*** wees hij op de grenzenloze barmhartigheid Gods, zoals die uitkomt in de geschiedenis van de Verloren Zoon en hij toonde aan, hoe gemakkelijk het gemoed der mensen daarmee te ontroeren is.[30] Hij ergerde zich dan ook over allerlei overdreven allegorische bespiegelingen van het Evangelie, inzonderheid van de parabels. Hij vertelt, gehoord te hebben dat een theoloog in Parijs veertig dagen lang over de Verloren Zoon preekte, om het getal van de veertigdaagse vasten daarmee vol te krijgen. Deze prediker moest wel vervallen in allerlei verzonnen anecdoten over de belevenissen van de jongeling op de heen- en terugreis: wat hij at (vleespastei van tongen!), wat hij speelde, wat hij voorbij kwam..... En voor dit alles werden dan de woorden van de profeten en de Evangeliën verdraaid.[31] Erasmus hoort liever gezond de Leer verkondigen dan verzinsels rond het Evangelie. Hij heeft het waarschijnlijk ook niet begrepen op de zogenaamd-bijbelse toneelvoorstellingen, want hij zegt woordelijk, dat de Schrift niet moet dienen ‘ad Theatricam ostentationem, sed ad sanam doctrinam’.[32]

Wij kunnen met Erasmus van mening zijn, dat dergelijke preken niet in Christus' geest waren, wij mogen er toch een winst in zien, vergeleken met het gesol in veel liederen en refereinen. Die winst zal ook wel gelden voor de op Palmzondag 1420 door priesters gegeven opvoering op de markt te Dendermonde. En als in de feeststoet, waarmede in 1501 Margaretha van Oostenrijk in Genève werd verwelkomd, ook de Verloren Zoon meetrok, dan kan misschien de aanwezigheid van twee imposante leeuwen ons wat twijfelachtig stemmen omtrent de stichting, het eveneens meelopen van Sint Margaretha waarborgt toch zeker wel een ernstige bedoeling.[33]

De beeldende kunst heeft in het begin het thema veel minder naar het wereldse getrokken dan de literatuur

Albrecht Dürer

Hemessen

en het niet met onkruid overwoekerd. Volkomen stichtend zijn de afbeeldingen van de Verloren Zoon op koorbanken uit de latere Middeleeuwen[34)], b.v. de voorstelling van de rouwmoedige zondaar aan de trog tussen de zwijnen, gesneden in een misericorde aan het koorgestoelte der Sint Pieterskerk te Oirschot.[35)] De literatuur blijkt de beeldende kunst in lichtzinnigheid te zijn voorgegaan. Het ***Antwerps Liedboek*** vertelt met leedvermaak het tragische slot van Robijns liefdesavonturen, waarbij de liefjes van zoëven hem, beroofd van alles tot zijn kleren toe, de deur uitschoppen al roepende: 'Ruyt, guyt, druyt! En pact U ter deuren uyt!'[36)]

Zó zal pas later de beeldende kunst een Verloren-Zoon kroegen en bordelen laten uitsmijten. Op het laatst van de 15e eeuw geeft een tapijt, dat de verleiding van de Verloren Zoon door de gepersonifieerde Luxuria uitbeeldt, volledig geklede, ingetogen figuren, maar op een gravure naar Heemskerck van 1543 verschijnen de Verloren Zoon en de vrouwen, waarbij hij verzeild raakte, volslagen naakt.[37)] De beeldende kunst schijnt een halve eeuw nodig gehad te hebben om een traditionele kiesheid prijs te geven.

Veeleer vroomheid dan alleen maar kiesheid straalt ons tegen uit de edele kop boven de schamelheid van de vagebond op Dürers Verloren Zoon.[38)] De ten hemel geslagen ogen en de gevouwen handen plaatsen ons boven het geval uit in de bovennatuurlijke toepassing. Het gaat hier om een terugkeer van de afgedwaalde mens naar God en niet zo zeer om een berooide zwijnenhoeder, die naar de welstand van zijn vaderlijk huis terug verlangt. Wanneer Dürers voorstelling van ± 1500 dateert, mogen wij dan deze overgangsfiguur tussen Gothiek en Renaissance hier nog als een late vertegenwoordiger van de Middeleeuwen zien?

Op het paneel van Jeroen Bosch trekt de doodarme verlopen marskramer door een omgeving, waarin vele verleidingen des levens symbolisch staan afgebeeld, en zelf draagt hij ook heel wat bewijzen van een tragische

levensgeschiedenis met zich mee. Men heeft weemoed en zelfspot in zijn houding menen te herkennen en ook iets van vermoeide gelatenheid. De man zou op Jeroen lijken en de eigen innerlijke onrust van de schilder dragen. Een bijbelse Verloren Zoon of niet, deze figuur, die sprekend op het traditionele zwerverstype lijkt, dat we uit de literatuur kennen, schijnt nu toch te verzaken aan een woelig verleden.[39)]

Eindnoten:

1) Pitra *Analecta Sacra* I, 460 - 462
2) Joannes Climacus *Scala Paradisi* IX, 271
3) Mâle *L'art religieux du XIIIme siècle en France,* 257
4) Schäfer *Handbuch der Malerei vom Berge Athos;* Theunissen *Ikonen* 71
5) Künstle *Ikonographie der christlichen Kunst* 400
6) Künstle 400
7) Cohen *Le Théatre en France au Moyen-age* 75
8) Künstle 401
9) Mâle 262 vg.
10) Bompiani *Dizionario letterario delle opere,* Milano 1947, III 406 vg.; Holstein 51; F. Spengler *Der Vorlorene Sohn im Drama des XVI Jahrhunderts* 155 vg.; Menendez de Palayo *Obras de Lope de Vega,* Madrid 1892, II: *Observaciones preliminares* XLI
11) Enklaar *Varende Luyden* 42
12) Künstle 401; Mâle 266
13) Enklaar *Varende Luyden* 26 en 38
14) *Le Jeu de Saint Nicolas* en *Le Jeu de la Feuillée* van Jean Bodel en een *moralité* van Eustache Deschamps. Cohen 30 en 76; 88 en 103
15) de Meyere en Baekelmans *Het Boek der Rabauwen en Naaktridders* 58 en 61; Enklaar *Uit Uilenspiegels Kring* 55 vg.
16) de Meyere en Baekelmans 5 vg; ook Enklaar *Varende Luyden* 10 en 11
17) Eelco Verwijs *Van Vrouwen ende van Minne* 94 vg.
18) Hellinga *Een schoon liedekensboeck* 325 vg.; de Meyere en Baekelmans l.c.: *Liederen* 39
19) *Veelderhande Geneuchlycke Dichten, Tafelspelen ende Refereynen* 91
20) Ibid. 87 vg.
21) Ibid. 150 vg.
22) Enklaar *Varende Luyden* 27; de Meyere en Baekelmans l.c. 36 - 38
23) Lyna en van Eeghen *Jan van Styevoorts Refereinenbundel anno MDXXIV,* I 30 - 32: Ref. XII
24) Cohen 112; Kronenburg *Maria's Heerlijkheid in Nederland* IV 271
25) Spengler 3, 4
26) Cohen 117, 150; Spengler 2
27) Muller en Scharpé *Spelen van Cornelis Everaert* 197
28) Cornelissen *Waarom zij Geuzen werden genoemd* o.a. 14, 74 vg.
29) Erasmus *Laus Stultitiae* Ed. I.B. Kan, 137
De Franciscaner pater Philippus Bosquier heeft wel 64 preken over de Verloren Zoon nagelaten. vgl. Philippi Bosquieri *Opera Omnia* II (Coloniae Agrippinae 1621 - 1628); vgl. Englebert *Comment Bosquier prêchait aux Wallons du XVIe siècle,* in *La Terre Walonne* IX (1923) 162 - 172; 245 - 253; 316 - 322
30) *Desiderii Erasmi Roterodami Opera Omnia,* Lugd. Batav. cura et impensis Petri van der Aa, MDCCIV Tomus quintus 117
31) Ibid. 126
32) Ibid. 132
33) Ghislaine de Boom *Marguerite d'Autriche-Savoie et la Pré-Renaissance* 46
34) P.H.v. Moerkerken *De satire in de Nederl. Kunst der M.E.* 190 vg.
35) Witsen Elias *De schoonheid van ons land: Koorbanken, koorhekken en kansels* afb. 85
36) Hellinga, l.c. 62, lied LXXVIII
37) Destrée *Tapisseries et sculptures bruxelloises,* 1906, plaat VII; Preibisz *Martin van Heemskerck* Tafel III

38) von Juraschek *Gemälde Kupferstiche Holzschnitte Handzeichnungen* afb. 38; vgl. Hoogewerff *Nieuwe Nederl. Schilderk*. III, 439
39) Vgl. Bax *Ontcijfering van Jeroen Bosch* 222 - 231; Schmidt-Degener *Het blijvend beeld der Hollandse kunst* (1949) 28 vg.

Hoofdstuk II
De zestiende eeuw

1. Humanisme en Hervorming

Er zijn enige bijbelse motieven die op het repertoire van het 16e eeuwse theater in West-Europa een ruime plaats innamen: de Verloren Zoon, de Kuise Suzanna en Joseph bij de vrouw van Putifar.[1)]

Behalve in het feit, dat bij opsomming door literatuurhistorici steeds de Verloren Zoon het eerst genoemd wordt, vinden we ook in menige spelenlijst uit eigen land en van elders het teken, dat juist dit thema bij de drama-schrijvers zeer in trek was.[2)] Bij een overvloed van variaties in bijkomstigheden treedt in de hoofdlijnen het uit de Middeleeuwen stammende model naar voren. Vaste bij-figuren zijn: de waard(in) of bordeelhouder(ster) en de parasieten of klaplopers, die soms optreden als klantenwervers en stevig meeprofiteren, wanneer zij de jeugdige avonturier de herberg hebben binnengeloodst; straks zullen zij van de partij zijn, wanneer hem met dobbelspel zijn laatste duiten en zijn kleren worden afhandig gemaakt. In deze parasieten zijn duidelijk figuren uit de comoedia palliata terug te vinden, waarbij de ‘parasitus edax’ van Plautus, zeker in de duitse en nederlandse drama's, sterker vertegenwoordigd schijnt te zijn dan de voornamere ‘colax’ van Terentius.[3)] Na de kroegscènes komt de episode van de armoede, de honger en de inkeer. Ook hier liggen kansen

voor de fantasie. In de thuiskomst, de ontvangst door de vader, het brengen van het nieuwe kleed, de ring en het schoeisel, het aanrichten van het feestmaal met het gemeste kalf, in dit alles wordt als regel trouw de Evangelie-tekst gevolgd. Het gesprek tussen de vader en de oudste zoon en vooral de houding van deze laatste, hebben vaak merkwaardige varianten opgeleverd. Daar de Gelijkenis aan de persoon van de oudere broer geen absoluut karakter heeft gegeven, doen veel schrijvers dit naar eigen lust en met bepaalde strekking.

Wanneer wij, de overvloedige literatuur van de 16e eeuw overziende, de vraag stellen, wat van die voorkeur de oorzaak is, kan het antwoord geen ander zijn, dan dat de tijdsomstandigheden het thema actueel hebben gemaakt en het bovendien in een bepaald licht plaatsten.

Een bewering dat de kunst van de Middeleeuwen gekenmerkt wordt door nederigheid en die van de Renaissance door hoogmoed, klinkt voor de letteren te absoluut en weinig geschikt om de 16e eeuwse prodigusliteratuur tegenover de Middeleeuwen te karakteriseren; wanneer we echter in een humanistisch cultiveren van het menselijk zelfbewustzijn iets van hoogmoed zien, dan verrast die uitspraak met een kern van waarheid: wij zien de Parabel in handen geraakt van anthropocentrische moralisering en van een paedagogie die zich allereerst op maatschappelijke bruikbaarheid richt.[4)] Geplaatst tegenover het schaamtegevoel ten opzichte van God, waarmee de middeleeuwer zijn menselijke zwakheid verfoeide en tegelijk koesterde, kan de humanistische eigendunkelijke ernst niet als winst gelden. Het 16e eeuwse Humanisme verkoos weliswaar het Christendom niet los te laten, maar dat was minder omdat het de eigen docerende stem te zwak vond dan wel omdat het in het Christendom een onuitputtelijke stof voor bespiegeling zag. Zo heeft de zucht tot moraliseren en onderrichten in de Verloren Zoon een bij uitstek geschikt thema gevonden, waarvan vooral het schooldrama (waaruit zich spoedig een nieuw volksdrama ontwikkelde) heeft

geprofiteerd.[5)] Wij ontkomen daarbij niet aan de indruk, dat in dit schooldrama, aanvankelijk geschreven in het latijn met aanwending van aan de klassieken ontleende stijlmiddelen, de humanistische wijsheid de bijbelse leer in de schaduw hield.

Ook de Hervorming leidde tot vruchtbare belangstelling voor het thema. Dit was zeker te danken aan de plaats welke de Bijbel was gaan innemen in het volksleven. De veranderde zienswijze op het Evangelie, dat van mysterieuze stem Gods geworden was tot voorwerp van eigen verklaring en tot enige en algemeen-toegankelijke bron voor een levensleer, heeft aan de geschiedenis van de Verloren Zoon een concretere en meer reële waarde gegeven. Van grote betekenis was Luthers houding ten opzichte van het zonde-probleem. Toen Luther de mens met de zwaarte van nimmer af te wenden schuld had beladen en het pessimisme van die leer een optimistische tegenpool had gegeven, door alles te zetten op de genade, die bij gelovig vertrouwen voor het grijpen lag, toen trad de Parabel in een nieuw stadium van een bijbelse lering, die van de zondaar de held van het verhaal maakte, juist door zijn zonde de bondgenoot van Gods genade. Luther heeft vanaf 1522 jaar in jaar uit op de derde Zondag na Pinksteren over Lucas XV gepreekt, over het Verloren Schaap en de Verloren Drachme, waarbij hij soms ook de Verloren Zoon betrok. En altijd komt zijn betoog hierop neer, dat het Evangelie alleen voor de zondaren een troost is en niet voor de rechtvaardigen. De laatsten vereenzelvigt hij met schijnheiligen en Farizeeërs. ‘Haec ergo est natura evangelii, quod peccatores accedunt, iusti non’ zo verzekert hij in een preek van 12 Juni 1524; en op 2 Juli 1525 schrijft hij in de eigenaardige mengeling van latijn en duits: ‘Summa summarum: das ist ein grosser trost nobis miseris peccatoribus’. Hij houdt nimmer op te verkondigen, dat de zondaren het dichtst bij Christus staan en dat die afstand kleiner wordt, naarmate de val dieper is.[6)] Is het te verwonderen, dat voor het volk een

Parabel waarin de eigen bevrijding uit klemmende wroeging zo treffend uitgebeeld werd, spoedig een geliefd en eindeloos herhaald thema was? Het aanzien dat de zonde had verworven als een ‘felix culpa’, nam de waardering voor de actieve boetvaardigheid weg en de erkenning van een menselijke verdorvenheid, die slechts door de genade rechtvaardiging kon verwerven, maakte alle goede werken in zichzelf waardeloos. Luthers sola-fidesleer schiep de verachting voor alles wat ‘werkheiligheid’ ging heten. Daardoor kreeg spoedig een deel der prodigus-literatuur een niet slechts reformatorisch-propagandistisch maar ook anti-katholiek karakter. Terwijl de Verloren Zoon het zonder eigen werkzaamheid verloste volk verbeeldde, werd de oudere broer vereenzelvigd met de katholieken, die aan practische boetvaardigheid en goede werken waarde hechten. Als Luther in zijn preek van 12 Juni 1524 heel het 15e Hoofdstuk van Lucas als grondslag neemt voor zijn rechtvaardigingsleer (‘Totum cap. XV indicat veram iusticiam dei.....’), dan spreekt hij daarna over de Verloren-Zoon en verguist de oudere broer als evenbeeld der Farizeeërs maar evenzeer als model voor papisten en monniken; biecht, poenitentie, bedevaart en kloosterleven worden als doelloos en schijnheilig verworpen.

De oudere broer heeft zich in de loop der tijden nooit over veel sympathie bij de massa mogen verheugen. Sedert de Hervorming werd de oudste broer bij velen de zondebok die, met schijnheiligheid beladen, de woestijn der verachting werd ingestuurd. Castellano Castellani had zijn karakter nog beminnelijk getekend en het is opvallend, dat katholieke auteurs ook na de Hervorming, op weinig uitzonderingen na, dit zijn blijven doen.

2. Pioniers

Het begin van dit tijdvak leverde drie, min of meer om chronologische voorrang strijdende, letterkundige

scheppingen op, die evenzoveel richtingen vertegenwoordigen:

De parabell vam vorlorn Szohn van Burckart Waldis, een tot het Lutheranisme overgegaan Franciscaan, vertegenwoordigt de reformatorische propaganda en een aggressief anti-katholicisme.

Asotus van Macropedius, de noord-brabante priester van de orde der Hiëronymieten, vertoont een soort paedagogisch christen-humanisme.

Acolastus van de Hagenaar Gnapheus, blijft, hoewel de auteur aan de zijde der Hervorming stond, in een neutraal, wat libertijns getint, humanisme buiten de godsdienststrijd.[7)]

I. Het in 1527 opgevoerde en uitgegeven duitse drama van Waldis heeft als opzet, Luthers sola-fidesleer te propageren en is een satyre tegen de Katholieke Kerk, haar leer en haar opperhoofd, de paus. Het is geschreven als vastenavondspel en de auteur getuigt in de voorrede, dat de strijd tegen de pausheerschappij en de leer der werken begonnen is; hij wil de carnavalsviering symboliseren en spreekt schamper over de maskerdragers te Rome. De duivel heeft in het pausdom de antichrist verwekt om, met de dwaalleer over de verdienstelijkheid der goede werken, de verlossing van Christus te niet te doen. Door de Reformatie echter heeft God Zijn woord, dat lange tijd bedekt lag, tot nieuw leven gewekt. Zelfs de op zichzelf zo neutrale herbergscènes weet Waldis, grappig maar grof, voor zijn anti-papistisch doel uit te buiten: de bordeelhouder klaagt aan een parasiterende vagebond zijn nood over het optreden van Luther, dat de kloosters doet leeglopen en hem aldus zijn beste klanten ontneemt. Natuurlijk komt in een vergelijking van de twee broers de oudste er al heel slecht af: hij is de schijn-vrome, die zich op eigen ijdele werken beroemt, en moet dus de katholiek voorstellen; de jongste is de volgeling van de nieuwe leer, die nooit goede werken heeft verricht en zelfs Gods

gaven heeft misbruikt, maar die door de Vader in genade wordt aangenomen, omdat hij zich tot Hem keert. Het meest caricaturaal wordt de oudste voorgesteld bij het feestmaal aan het slot: hij komt dan op in karthuizerspij met processiekruis en paternoster en beroemt zich, als de Farizeeën uit een andere parabel, op al de strenge practijken van zijn monnikenleven. Dit stuk, dat een der eerste literaire monumenten uit de Reformatietijd genoemd is, draagt duidelijk de sporen van de strijd dier dagen. Of het buiten het lutherse Riga, waar Waldis het schreef en opvoerde, veel verbreiding gevonden heeft, is niet waarschijnlijk. Het heeft wel enige navolging gehad maar is in sarcasme nooit geëvenaard: een spel van Hans Sachs ***Der Verlorn Son*** van 1556 komt in enige details overeen maar is minder fel.[8)]

Van katholieke zijde heeft de satyre van Waldis reactie verwekt. In 1537 verscheen een Verloren Zoonspel van Hans Salat, dat sterke gelijkenis met dat van Waldis vertoont maar klaarblijkelijk als katholieke tegenhanger beoeld was.[9)] Salat laat twee duivels, Temptator en Stimulus, het zondige leven van de Verloren Zoon bespreken.[10)] Stimulus vindt, dat God aan de duivels groot onrecht heeft gedaan: immers om èèn enkele zonde van hoogmoed werd Lucifer met zijn aanhang naar de hel verwezen, terwijl sinds de menswording van Gods Zoon iedereen op aarde maar raak kan zondigen; als het hem maar tijdig invalt berouw te hebben, is hij zeker van Gods vergiffenis. Temptator antwoordt hierop, dat de nieuwe leer de hel juist ten goede komt. De mensen kunnen er nu immers maar op los leven! Niemand hoeft een goed werk meer te doen! Niemand heeft boete, versterving, absolutie nodig! Er is dus geen enkele rem op het pad der zonde en door verkleefdheid aan het kwaad zal elke gedachte aan berouw vervagen!

II. De brabantse priester Georgius Macropedius (Joris Langhveldt) zal in het vervullen van het rectoraat aan verschillende latijnse scholen (te 's Hertogenbosch, Luik,

Utrecht en opnieuw te 's Hertogenbosch) aanleiding gevonden hebben tot het schrijven van latijnse schooldrama's.[11] Hij deed daarmee niets nieuws maar wist wel de paedagogische winsten van het Humanisme aan te wenden. In 1535 was van hem een drama ***Rebelles*** verschenen en in 1536 ***Petriscus*****,** stukken die beide het prodigus-thema raakten. In 1537 komt hij met zijn ***Asotus*** voor de dag en noemt dit dan 'omnis mei laboris initium': hij deelt mee, dat hij het spel 'fere annos triginta' onbenut heeft laten liggen. Men neemt aan, dat hij, aangespoord door het succes dat Gnapheus met zijn ***Acolastus*** behaalde, er tenslotte na jaren toe gekomen is, zijn stuk van 1507 uit te geven.[12]

Asotus was in vele opzichten oorspronkelijk; het week aanmerkelijk af van Castellano Castellani's ***Rappresentazione*****,** al verloochende het de familieband niet geheel. De namen van de twee broers zijn aan het grieks ontleend en tekenen het karakter van hun dragers: Asotus is de verkwister, Philaetius de bediller die graag berispt. Van de vijf bedrijven waarin Macropedius zijn stuk indeelt, vormen de eerste drie een inleiding: zij zijn gevuld met het ongebonden leven van Asotus vóór zijn vertrek. Aan het eind van het derde bedrijf komen de duivels Belial en Astaroth op en verkneukelen zich in de goede kansen die zij nu met Asotus krijgen. Hun optreden herinnert aan de duivelfiguren uit ***Het spel van den Sacramente vander Nieuwervaert*****,** de ***Bliscappen*** en ***Marieken van Nieumegen*** en vormt een middeleeuws spel-element, dat toen misschien voor het eerst in de prodigus-literatuur werd aangewend. De hier gekozen duivelnamen kwamen al in 14e eeuwse drama's voor; met de moeilijk te etymologiseren maar grappig klinkende benamingen Marcolappus en Lorcoballus uit ***Rebelles*** was de dichter waarschijnlijk meer oorspronkelijk.[13] Het vierde bedrijf vertoont niet de gebruikelijke herbergscènes maar wordt geheel gevuld met voorbereidingen voor het vertrek. De schrijver offert hier aanlokkelijke dramatische mogelijkheden op aan de eenheid van plaats.

In het vijfde bedrijf verneemt de vader langs een omweg de uitspattingen van zijn zoon en de ellende die hij zich daarmee op de hals heeft gehaald. Dan volgt de thuiskomst en de verzoening.

In tegenstelling tot de meeste katholieke schrijvers na hem, maakt Macropedius de oudste zoon zeer onsympathiek. Feitelijk is deze de schuld van alles, want door zijn liefdeloze verwijten komt Asotus ertoe, het vaderhuis te ontvluchten en bij de algemene vreugde om de terugkeer is Philaetius de enige dwarskijker. Asotus zelf echter is een der beminnelijkste Verloren Zonen die de literatuur kent, wat bijzonder uitkomt in het vierde bedrijf als hij klaagt, dat hij 'insalutato patre' moet vertrekken.

Een bijbels spel is ***Asotus*** slechts tot op zekere hoogte. Al wijst de proloog er op, dat de stof uit de mond van de Waarheid-Zelf gevloeid is en al wordt aan de toeschouwers de lerende bedoeling voorgehouden, het drama lijkt toch allereerst bedoeld te zijn als proeve van een humanistische school-comoedie. Dit komt ook uit in de louter natuurlijke lessen, vervat in de reizangen: de dankbaarheid der kinderen ten opzichte van de ouders, de teugelloosheid van de jeugd en de ware trouw der dienaren aan hun heer. Geheel buiten de gang van zijn drama veroorlooft de dichter zich het aardigheidje, het door Asotus gezongen lied van Euripides in de vertaling van Erasmus verknoeid te laten noemen.

Veel rechtstreekse navolging heeft Asotus niet gehad, al namen enige latere drama's titel en persoonsnamen over. Toch heeft Macropedius met zijn scherts en luchtige stijl een bijdrage geleverd voor het type dat het 16e eeuwse prodigus-drama vertoont: de Parabel van Christus met verdoft bijbels aureool, verstrengeld met natuurlijke wijsheid, in dienst gesteld van in hoofdzaak humanistische paedagogie.

III. Het drama waarvan in de 16e eeuw en veel later de meeste invloed uitging, zodat het in de prodigus-

literatuur een min of meer patriarchale positie innam, is het latijnse schooldrama ***Acolastus*** van Gulielmus Gnapheus. De auteur heet eigenlijk Willem de Volder; hij was in 1493 te 's Gravenhage geboren, waardoor hij ook als Willem van Hagten of Hagiensis werd aangeduid. Later vertaalde hij zijn naam in het grieks als Gnapheus en in het latijn als Fullonius. In 1520 was hij rector van de latijnse school te Den Haag. Hij koos de zijde der Reformatie en schreef in 1525 een pamflet tegen het kloosterleven evenals later het leven van Jan de Bakker. Wegens conflicten met de inquisitie (hij verbleef o.a. in de gevangenis te Delft) week hij naar Duitsland uit en werd in 1536 rector te Elbing, dan hoogleraar te Koningsbergen. In 1568 stierf hij te Norden.[14)]

Er is aan ***Acolastus*** veel lof toegezwaaid: het is 'het vroegste humanistische schooldrama' genoemd en 'een spel van sinne op de parabel van de verloren zoon'[15)]; men heeft er een ideale combinatie van het bijbelse en het humanistische in gezien.[16)] Toch is de grote verbreiding ook onevenredig aan de waarde genoemd.[17)]

In de 'praefatio' vóór zijn spel verzekert Gnapheus, dat hij het godsdienstige met het humanistische wil verenigen en hij behandelt dan ook een bijbels gegeven zoals andere humanisten stoffen uit de klassieke oudheid bewerkten.[18)] Hij noemde zijn stuk naar het grieks Acolastus (= de teugelloze), welke naam in tegenstelling tot Asotus niet aan de griekse Evangelie-tekst ontleend was. Waarschijnlijk schreef hij het werk in 1529 voor zijn leerlingen.

In het eerste bedrijf vraagt Acolastus op raad van zijn vriend, de verleider Philautus, zijn erfdeel op. De vader Pelargus geeft in overleg met zijn vriend en buurman Eubulus toe en laat Acolastus vertrekken. Het tweede bedrijf toont ons twee vagebond-klaplopers Pamphagus en Pantolabus, die, na in een komische dialoog hun honger te hebben besproken, de rijke en goedgemutste Acolastus binnenloodsen bij de waard Sannio. De beide klaplopers vertegenwoordigen het

Gnatho-type van Terentius. De waard brengt Acolastus in kennis met de slet Laïs.[19)] In het derde bedrijf krijgen we niets te zien van het geslemp en lichtzinnig gedoe dat zich binnen de herberg afspeelt. Het publiek wordt daarvan op de hoogte gebracht door de onderlinge gesprekken van de meid Bromia en de knecht Syrus, die beiden naar binnen gluren. Of Gnapheus hier met alle geweld de eenheid van plaats heeft willen handhaven dan wel lichtzinnige scènes van het toneel heeft willen houden, is niet te zeggen. Pas op het laatst van dit bedrijf komen Acolastus en Laïs naar buiten en er wordt opdracht gegeven een kamer voor de nacht in orde te brengen. Het vierde bedrijf heeft aanvankelijk maar weinig actie. De twee parasieten, die hun roes hebben uitgeslapen, gnuiven nog na over de braspartij en smeden dan hun plannen om Acolastus te bedriegen en te beroven. Pamphagus gaat naar binnen om kaart te spelen en wint de argeloze fuiver met valse trucs al zijn bezittingen af. Plotseling komt Acolastus uit de kroegdeur het toneel opvallen, achtervolgd door Laïs, die hem wegschopt. Nu springen allen op en trekken hem de kleren van het lijf. Alleen, en van alles ontbloot, komt de Verloren Zoon tot inkeer. Zo vindt hem de boer Chremes die hem toestaat de zwijnen te gaan hoeden. Een wat gewild-humanistische inruk maakt het, dat Acolastus in zijn berouw-monoloog Jupiter aanspreekt en dat Chremes de god Pan noemt. Meer ècht klassiek doen ons de regels aan, waarmee de stakker zijn vernederende bediening aanvaardt:

> ‘Sequor. Vah, ab equis ad asinos! Non magis credas
> Fortunae vultui quam mobili vento. (vs. 1032 vg.)
> Ik volg. Ba! van de paarden naar de ezels! Laat men toch nooit
> mèèr vertrouwen op de vriendelijke aanblik van de fortuin
> dan op de veranderlijke wind.’

Voor het vijfde bedrijf houdt de dichter niet veel stof meer over. Om niet al te spoedig tot de weerziens-scène te komen, neemt hij zijn toevlucht tot rekkerige monologen en dialogen. Wij treffen afwisselend het duo

Pelargus-Eubulus en de rouwmoedige Acolastus aan. Tot drie keer toe horen wij een berouwvolle alleenspraak. De gronden van de spijt blijven nogal aan de egoïstische kant: hij jammert over de welstand, die hij verloren heeft: ‘Waar zijn mijn kleren? Verdwenen! Waar is mijn gouden ketting? Weg! Waar is de macht van het vele geld dat ik had? Verdwenen!’ (vs. 978 vg.)

Zo klaagt hij ook over de heerlijke maaltijden die hij missen moet, de wijn, de muziek, de feesten. Mismoedig spreekt hij met Job: (vs. 1079 vg.)

> ‘Utinam in matris nixu occubuissem infantulus’,
> ‘was ik maar als klein kind in de moederschoot gestorven!’ (vs. 1096).

Wij moeten toegeven, dat Christus geen hogere motieven voor het berouw aangaf; wij missen die echter niet graag in een menselijke bewerking, die weinig geestelijk tegenwicht geeft.

Bij de dialoog tussen Eubulus en Pelargus is de vriend meestal doortastend en hoopvol, terwijl de vader zich teveel aan verdriet overgeeft. De vriend troost hem met de stoicijns klinkende woorden:

> ‘Sed modus est in re qualibet optimus’,
> ‘maat is in elke zaak het beste’. (vs. 1051).

Eubulus gaat bij scheepslieden in de haven informeren, of ze iets van Acolastus weten en vindt daar de Verloren Zoon terug. Met het weerzien van vader en kind eindigt het spel. Over de oudere broer wordt niet gerept, misschien omdat Gnapheus zich niet wil mengen in de strijd over de werkheiligheid.[20)] De peroratie geeft een toespeling op Christus' Parabel, daarna volgt een korte les: hoe ook ons leven is geweest, wij kunnen weer genade verwerven ‘per Spiritus charismata’.

Gnapheus heeft later de tekst omgewerkt. In 1555 verscheen er een nieuwe bewerking te Antwerpen. Er is dan een rol bijgekomen: ‘Genius, bonus Acolasti angelus’. De nieuwe bewerking heeft echter nooit de oude kunnen verdringen.

In hoofdzaak oorspronkelijk, vertoont ***Acolastus*****,** vooral in de dialogen van de parasieten, veel invloed van Plautus en Terentius, speciaal van de laatste. Er zijn zelfs woordelijke ontleningen geconstateerd.[21)] Meer dan ***Asotus*****,** dat nog een middeleeuws tintje heeft, gaf ***Acolastus*** datgene waar de tijd naar vroeg: een bijbels motief, in humanistische stijl verwerkt. Daaraan heeft het waarschijnlijk de populariteit te danken, waardoor het reeds in de eerste eeuw na het verschijnen een veertigtal uitgaven beleefde.

3. Overproductie

Na het verschijnen van deze drie drama's wordt de Verloren Zoon een der meest nagejaagde thema's in de europese letteren. Het groeit en vergroeit, en wordt langzaam overheerst door bijkomstigheden van mode, effect en ideologie. Dit proces is traag en ongestadig, althans in de 16e en het begin van de 17e eeuw. Plagiaat en gebrek aan inspiratie staan het bereiken van hoogtepunten in de weg. Afgezien van wat sola-fides-propaganda in de hervormde landen, vinden we niet veel meer dan een realistisch cliché zonder godsdienstige bewogenheid, zonder besef van het grote probleem van zonde en genade.

Wij krijgen de indruk van een duits overwicht, zeker quantitatief. Dat de zozeer nagevolgde Gnapheus als Nederlander in Duitsland zijn loopbaan vond, kan daarvoor niet als bevredigende verklaring dienen. Zijn in het latijn geschreven ***Acolastus*** was op zich zelf gemeengoed en kon, al spoedig in verschillende landen vertaald of bewerkt, ook buiten Duitsland invloed uitoefenen. Het meest waarschijnlijke is, dat de letterkundige geschiedenis hier een beetje scheefgetrokken is, doordat twee duitse historieschrijvers de ontwikkeling van het prodigus-drama hebben vastgelegd. Onwillekeurig hebben dezen het hoofdaccent aan eigen land en

taal gegeven.[22)] Uit de overvloed brengen wij die spelen naar voren, die om de een af andere reden voor de ontwikkeling van het motief kenmerkend zijn.

Georg Binder, die in 1536 Gnapheus' werk uit het latijn in het duits vertaalde, last de figuur van de verwennende moeder in, die spoedig traditioneel wordt. In hetzelfde jaar bewerkt Johannes Ackermann het latijnse drama tot een volksstuk met onbeduidende grapjes. Een vijftig jaar later geeft Nicolaus Risleben een spel ***Asotus*** met een zoetelijk-tedere ondertitel uit, dat van plagiaat aan elkaar hangt. Van de 1459 regels van Ackermann neemt hij er nagenoeg 1300 letterlijk over en de rest is nog van her en der bijeengesleept. Hij speelt het klaar om, twee engelenkoren niet meegeteld, in ‘zijn’ stuk 51 personen te doen optreden.

In een eveneens weinig oorspronkelijke ***Asotus***, overlopend van allegorieën doet Johann Nendorf een zijwaartse uitval tegen het Katholicisme, door de gepersonifieerde ‘Vastenavond’ te doen optreden, die verkondigt, dat zijn grote triomfen niet zozeer onder het heidendom werden behaald als wel onder het pausdom.

In veel opzichten merkwaardig is het ***Spil von dem verlornen Sün*** van Jörg Wickram (1540). Vermoedelijk om zoveel mogelijk leerlingen een rol te gunnen, heeft deze schrijver de neiging, alle sinds Gnapheus gebruikelijke hoofdfiguren, voor zover mogelijk, minstens te verdubbelen. De vader heeft niet èèn raadgever maar twee; de Verloren Zoon heeft niet twee maar vier verleiders; in plaats van de ene Laïs uit Acolastus treden vier lichte vrouwen op. Het spel is echter gemoedelijk en sympathiek-menselijk. De komische boeteprediker in de herberg, Nebulus Schalksnarr, is een voorloper van de latere Hansworst-figuren. Absolon, de Verloren Zoon, is een verkwister maar geen egoïst: hij is goedgeefs en laat anderen meeprofiteren. Bij de lichte vrouwen is er één die medelijden heeft en hem in zijn ellende een oude kiel en een hoed met gaten toegooit: de hoed met gaten! een der vaste attributen van Fahrende Leute en

Passagiers van het schip van Armoede. Ook de oudere broer heeft zijn sympathieke zijde: hij is niet halsstarrig en laat zich verzoenen. Allemaal kleine bijzonderheden, die het gegeven uit de kilte van het cliché bevrijden, maar met de Bijbel spelen.

In ***Freimut*** van Ludovicus Hollonius zien wij een poging, het oude drama bij de nieuwe tijd aan te passen. De gebruikelijke parasieten zijn veranderd in vagebonderende soldaten, de 'milites mendicantes' die in de literatuur geen vreemden waren. Bij Hollonius schijnt de bedoeling te hebben voorgezeten, zich te weer te stellen tegen de zedenverwildering van zijn tijd. Hij houdt waarschijnlijk daartoe de kroegscènes van het toneel en schept bovendien de figuur van Rosemund, een der dienstmeisjes uit de herberg, die uit protest tegen de lichtzinnigheden gepakt en gezakt het huis verlaat.

Met het vorderen van de tijd kon het thema geen verrassingen meer bieden: vandaar een pogen met dikwijls onbeduidende nieuwigheden de aandacht te spannen. De kern van de Parabel raakte echter hoe langer hoe meer in de verdrukking. Dit verwordingsproces was al sinds lang in de hand gewerkt door de vermenging van het prodigus-drama met het paedagogische schooltoneel. Dat deze beide genres contact zouden krijgen, was te verwachten. Immers, enerzijds bezit de Parabel voor de opgroeiende jeugd ongetwijfeld opvoedende qualiteiten, anderzijds vormden de baldadigheden en afdwalingen der 15e en 16e eeuwse studenten en scholieren prachtig illustrerend materiaal om de gedragingen van de Verloren Zoon zo realistisch mogelijk voor te stellen. Wat het eerste betreft, hebben de schrijvers van jeugdspelen welbewust partijgetrokken van de opvoedende kracht der Gelijkenis, waarmee hun gewichtige bespiegelingen overigens vaak contrasteerden; wat het tweede aangaat, liep het prodigus-drama bij veldwinnende belangstelling voor studentikoze uitgelatenheden groot gevaar het gewijde karakter geheel te verliezen. Macropedius liet in zijn ***Rebelles*** de Parabel al diep in de

t.o. 48

Cornelis Anthonisz
SORGHELOOS DANST MET WEELDE

t.o. 49

Cornelis Anthonisz
SORGHELOOS DOOR AERMOEDE EN POVER VOORTGEDREVEN

schaduw. Een spel van Martinus Hayneccius ***Almansor*** maakt een eigenaardig mengsel van bijbelse gegevens, paedagogische beschouwingen en grapjes betreffende het schoolleven; voor ons gevoel smakeloos doet temidden van een potsierlijk allegaartje het optreden van Christus aan met schoolmeesterlijke vermaningen. Rommeliger nog is een schooldrama van Georgius Mauricius waarin liefst 61 personen optreden en dat neerkomt op een mengelmoes van ranselende meesters, klagende moeders, dreigende vaders, ontaarde leerlingen, die ten slotte ter dood veroordeeld worden en dan door het privilegium scholae aan die straf ontkomen. En toch herinneren bouw en meerdere episoden uit deze stukken aan het gangbare prodigus-type, hoewel ze ver van de Parabel blijven. Met simplistische tegenstellingen brengt Jörg Wickram in zijn paedagogisch-moraliserende novelle ***Der Jungen Knaben Spiegel,*** later door hem tot drama omgewerkt, het thema in burgelijke sfeer. Willibald, een jonker, en Friedhert, een burgerjongen, hebben dezelfde leermeesters en krijgen dezelfde opvoeding. Willibald wordt de Verloren Zoon en wordt als liedjeszanger door zijn vroegere leermeesters herkend; Friedhert is echter een beroemd medicus geworden. De parasieten zijn in dit verhaal geen romantische zwervers meer en ook geen verlopen krijgslieden maar burgelijke sujetten, kleermakers en schoenlappers. Martinus Bohemus verliest zich met zijn ***Acolastus*** (1608) in theoretische bespiegelingen over de opvoeding en tracht in de ontwikkeling van zijn spel oorspronkelijk te zijn door de personificaties ‘Desperatio’ en ‘Tentatio’, die tot nu toe dikwijls als verleiders waren opgetreden, te vervangen door een tovenaar die de Verloren Zoon in zijn strikken poogt te vangen en door een schurk die hem tot kerkroof wil overhalen. Een ware lappendeken, waaronder het bijbelse gegeven onvindbaar wordt, is de barokke ***Comoedia Vom ungerathenen und Verlornen Sohn,*** door Nicolaus Locke in 1619 uitgegeven, een spel met een minstens tien regels lange titel, dat in 5000 regels invloeden vertoont van minstens

zes voorgangers en allerlei onnodige zijsprongen maakt, klaarblijkelijk met het doel de tijd te vullen welke de spelers nodig hebben om zich te verkleden; het ingooien van ruiten en het afranselen van nachtwakers herinnert daarbij aan de studentenspelen; het optreden van de notaris Charinus, die officieel namens Acolastus het erfdeel komt opeisen, is een nieuwigheid die alleen maar toont hoe het thema verburgerlijkt. Dat het gekste mogelijk was, blijkt wel uit een bloedige ***Tragoedia*** van Heinrich Julius Braunschweig (1544), waarin negen moorden en twee zelfmoorden voorkomen en waarvan de hoofdpersoon, de jonge hertog Nero, na een reeks weerzinwekkende misdaden een toppunt van boosheid bereikt door het hart van zijn eigen bastaardzoon te verorberen; de titel van dit hartverheffende stuk ***Von einem ungerathenen Sohn*** doet waarlijk nog in de verte aan de Parabel denken.

Een onvolledig overgeleverde ***Moralité de l'Enfant Prodigue*****,** in 1535 te Lyon verschenen, verschilt niet veel van het type, waarvan wij de vergroeïing in Duitsland zagen. De aan de titel toegevoegde mededeling ‘translatée nouvellement du latin en français’ zou aan een vertaling van ***Acolastus*** kunnen doen denken, wanneer niet juist van de bij Gnapheus ontbrekende herbergscènes uitgebreid werk was gemaakt: op dit punt is er meer overeenkomst met het spel van Waldis. Misschien biedt dit nieuwe steun aan het vermoeden, dat een onbekende latijnse bewerking de brug geweest is, waarlangs een italiaans oer-type de weg naar europese verbreiding vond. De franse ***Moralité*** zou dan uit de gemeenschappelijke bron hebben geput.[23)]

De vertoning begint met een samenspraak van twee verleiders, Rustre en l'Enfant gasté, die al spoedig ‘le Prodigue’ in hun strikken vangen. De vader heeft over zijn jongste zoon veel te klagen en bidt:

> ‘Prince du ciel, vueillez permettre
> Mon fils venir à meilleur port’.

De inhoud is in hoofdzaak gelijk aan die van een nederlands Volksboek dat later ter sprake komt.

De bovennatuurlijke lering, die trots fantastische inlassingen aanwezig is, komt sterker tot z'n recht in een op deze ***Moralité*** aansluitend ***Cantique*****,** dat de volgende slotbeschouwing geeft:

> 'C'est ainsi que le Seigneur
> Recoit le pauvre pécheur:
> Il l'embrasse, il le console,
> Il l'aime plus que jamais,
> Et d'une simple parole
> Il remplit tous les souhaits'.

Van Antoine Tiron verscheen in 1564 ***l'Histoire de l'Enfant prodigué réduite en forme de comédie, traduite de latin en francais*****,** waaromtrent het probleem bestaat, of het een bewerking is van ***Acolastus*** dan wel van ***Asotus;*** Tiron zou als katholiek niet hebben durven vermelden, ***Acolastus*** gevolgd te hebben, omdat de werken van Gnapheus op de index stonden.[24)] Is er dan geen zekerheid omtrent een Franse ***Acolastus***-bewerking, een engelse vertaling van 1540 onder de titel ***The comedye of Acolastus, translated into oure englyshe tongue*** staat vast, waarschijnlijk van de hand van John Palsgrave. Wat de engelse toneelspelers boden, die in de 16e eeuw Duitsland rondtrokken, past precies in het vaste raam. Schooldrama's, zoals ***A pretty Interlude, called Nice Wanton*** van 1560, ***The Disobedient Child*** van Thomas Ingeland en ***The glasse of Government*** van George Gascoigne, uit dezelfde tijd, vertonen een nog losser verband met de Parabel dan de duitse.[25)]

Shakespeare maakt in ***The Winter's Tale*** een toespeling op een rondreizende kermisman, die Verloren-Zoonvoorstellingen gaf met de poppenkast.[26)] Het Parabelthema had derhalve in de 16^{e} eeuw bij het uit de Middeleeuwen stammende volkse marionetten-toneel een vast burgerrecht. Dit geldt uiteraard niet alleen voor Engeland. In Frankrijk schijnen dergelijke voorstellingen vanaf de 15e tot halverwege de 17e eeuw zelfs in kerken

te zijn voorgekomen. Duitsland kende in de 16e eeuw Puppenspiele te Frankfort en te Leipzig.[27)] Eeuwenlang zal het marionettenspel zich in de beschaafde landen van Europa handhaven en de Verloren Zoon is er steeds een geliefd repertoire-stuk.

Aan de prodigus-voorkeur zijn ook de skandinavische landen niet ontkomen, al viel, voor zover wij weten, de literaire werkzaamheid wat later dan de 16e eeuw. Gnapheus' ***Acolastus*****,** die in zweedse vertaling uitkwam, schijnt de toon te hebben aangegeven.

In Spanje was ***Acolastus***-invloed niet te verwachten. Het Verloren-Zoon-thema heeft er zoals in Italië, onafhankelijk geleefd in een overgeleverde stijl.[28)] Wij wijzen op de ***Comedia*** van Luis de Miranda, geschreven in 1554, waarin de Verloren Zoon als soldaat naar den vreemde trekt, maar geven vooral onze aandacht aan Lope de Vega, die zich verscheidene malen met het thema heeft beziggehouden. Zijn auto ***El hijo pródigo*** lijkt door de personificaties en de vele allegorische toespelingen wel een middeleeuws spel. De als een vrouw voorgestelde Juventud (Jeugd), vindend, dat zij te weinig tot haar recht komt, spoort Pródigo aan, meer van het leven te gaan genieten en daartoe geld van zijn vader los te krijgen. Als de vader met de oudste broer, typerend Invido geheten, op het toneel verschijnt, komt Pródigo met zijn verzoek. Het gesprek heeft soms gezochte diepzinnigheden: zo zegt Pródigo, dat hij zijn moeders deel wil hebben, enwel, dat wat van de aarde is; van zijn vader heeft hij de onsterfelijke ziel. Zodra het geld hem toegezegd is, betreden Juego en Lascivia (Spel en Wulpsheid) het toneel. Juego is de grappenmaker, die als italiaan allerlei talen door elkaar brabbelt. Juventud probeert de twee op de achtergrond te houden uit vrees, dat de vader zijn besluit zou herroepen. Bij het afscheid is Invido bits maar de vader bedroefd. Hij bereidt ons op de bekering voor, door reeds nu te spreken over de vreugde in de hemel over een zondaar die boetvaardigheid doet. De herberg-scènes brengen nieuwe allegorieën: de lichte

vrouw waarmee Pródigo kennismaakt, heet Genot; de muzikanten Vleierij en Dwaasheid; de wijn is van het merk ‘Vergeten’. Wanneer er buiten goed gedronken is, gaan allen naar binnen. Dan verschijnt Montano, een rijke grondbezitter; hij prijst het landelijke leven in een horatiaans herdersdicht. Juist wanneer Montano een oneerlijke varkenshoeder heeft moeten ontslaan, wordt Pródigo naakt de herberg uitgesmeten, afgerost en uitgescholden door Genot en haar dienares Bedrog. Er is nog een twistgesprek gaande, waarbij Pródigo, die al tot inkeer neigt, volhoudt, dat God barmhartig is, waarop Genot reageert door tegen de helpster te zeggen: ‘Laten we maar gaan; hij krijgt berouw!’ Pródigo komt bij Montano in dienst als varkenshoeder. Nu volgt de volledige bekering. In een min of meer plechtige scène belijdt Pródigo zijn schuld, staande tussen: aan de ene kant Boetvaardigheid, Raad en Berouw en aan de andere kant de vader, de engelbewaarder en Rafaël. Het spel wikkelt zich verder af als het Evangelie-verhaal. Invido, die zich aanvankelijk nog tegen het barmhartig optreden van de vader had verzet, geeft zich gewonnen en verzoent zich.[29)]

Veel eigens geeft het stuk niet. Heel wat allegorieën werden ook elders gebruikt; zij vertegenwoordigen een mode en slagen er niet in, de diepe betekenis der Parabel te belichten. Het thema inspireerde de dichter echter ook tot een fijnzinnig sonnet, dat als vertrouwvolle alleenspraak van de Verloren Zoon zich opmerkelijk verheft boven de symboliek van het drama.

Levantaréme de la seca tierra,
que pacen estos rudos animales,
io padre! a tus entrañas paternales,
de donde mi locura me destierra.

Iré al palacio, dejaré la sierra,
donde estos rotos miseros sayales
me trocarán en purpuras reales,
que a nadie, que llamó, las puertas cierra.

Confessaréle que perdido anduve,
y aunque temo el llegar, pues lo mas verde
de mis passados años me detuve:

Para que llegue basta que me acuerde,
que si perdí lo que de hijo tuve,
lo que tiene de padre no lo pierde.[30)]

Dit sonnet vond nog in de 19e eeuw een duitse vertaler in kardinaal Melchior von Diepenbrock.

Der verlorene Sohn

Verlassen will ich dieses wüste Land,
Die schmutz'ge Weide dieser niedern Tiere;
In deine Arme kehr' ich aus der Irre
Zuruck, o Vater! dem ich Thor entrannt.

Wohlan! zum Vaterhaus den Schritt gewandt!
Es schlieszt ja keinem Rufenden die Thüre;
Dort hüllt mich, der ich jetzt in Lumpen friere,
Mein Vater in ein königlich Gewand.

Bekennen will ich meine Schuld mit Reue;
Und wenn ich gleich, weil ich mein junges Leben
So schnöd' vergeudete, zu geh'n mich scheue,

So musz doch der Gedanke Mut mir geben:
Verlorst die Kindschaft du, die Vatertreue
Verliert Er nie; der Vater wird vergeben![31)]

In een zijner ***Soliloquios*****,** dat een diep berouw paart aan een tedere liefde, verplaatst de dichter zich geheel in de persoon van de boeteling uit de Parabel en bidt Jezus, Zijn armen om hem heen te slaan als tweede Verloren Zoon, ontgoocheld door de wereld, in leven en kleed geruïneerd:

‘Abrazad, Jesús querido,
este Pródigo segundo,
desengañado del mundo,
roto de vida y vestido’.

De vraag naar de mogelijkheid van een vaderliefde die tot het uiterste van de kruisdood ging, acht hij eigenlijk onnodig, daar immers de feesttafel al gedekt staat. In die feesttafel doelt Lope de Vega op de Eucharistie: hij vraagt het waarachtige Brood; er hoeft geen kalfje geslacht te worden want het Lam is reeds gestorven:

Dadme ese Pan verdadero
con la gracia que me espera;
no mandéis matar ternera,
que ya está muerto el Cordero’.

Als een uiting van berouw en boete vóór de communie klinken de woorden: ‘Voordat ik mij met U aan tafel zet, Vader, wil ik schreien over de afschuwelijkheid van die tijd dat ik weg was,

> ‘Antes que con Vos me asiente
> a la mesa, Padre mio,
> llorar quiero el desvario
> del tiempo que estuve ausente’.[32)]

In de tweede helft van de 16e eeuw begonnen de Jezuieten in hun colleges het schooldrama dienstbaar te maken aan hun religieus-paedagogische idealen. Stoffen aan de Bijbel en de Kerkhistorie ontleend, werden verwerkt tot declamatoria en later tot drama's, aanvankelijk uitsluitend in het latijn, weldra ook in de volkstalen. Bij deze opvoeringen was het doel niet op de eerste plaats het scheppen van literaire schoonheid; in hoofdzaak waren zij er op gericht, een tegenwicht te vormen tegen het vaak immorele toneel der universiteitsstudenten.[33)] Wij mogen veronderstellen, dat zowel in Frankrijk als in de Zuidelijke Nederlanden en Duitsland de Verloren-Zoon-parabel toen reeds daarbij werd betrokken. Zekerheid hebben wij hieromtrent echter pas voor de 17e eeuw en later, toen het Jezuieten-drama een ware bloei vertoonde.

4. Nederlands aandeel

In de Nederlanden was het de literatuur der rederijkers, die al de schokken en de woelingen der 16e eeuw te verwerken kreeg. Ten dele vòòr, ten dele nà de Hervorming vallende, vertoonde zij alle verschijnselen van het opkomende godsdienstconflict: er was strijd, propaganda, verdediging, weifelende tweeslachtigheid en onverschilligheid. Gedompeld in het nog onverwerkte Humanisme, was zij onwerkelijk diep en gewichtig wijs. De oude norm van kerkelijke tucht en moraal aan 't wankelen ziende, viel zij gretig aan op het felgekleurde dagelijks leven,

vermeide zich in de losbandigheid van onmaatschappelijke avonturiers en durfde in Refereinen de geheimen van grove zedeloosheid lachend te ontsluieren. In zoverre ons thema daarbij een rol speelde, leefde de galgenhumor die de Verloren Zoon tot Aernoutsbroeder en de Aernoutsbroeder tot Verloren Zoon maakte, voort in de luchthartigheid der verleidings- en bras-scènes.

Had het Refrein zich àl te luchtige sprongen te verwijten, het drama was van het begin af minder ongebonden en werd spoedig reactionnair door zich, al of niet gehuld in abstracties, in een bondgenootschap met het Elckerlycmotief, te keren tegen de wufte en lichtzinnige tijdgeest. Er valt een ineensmelting der beide motieven te constateren, hetgeen voor de Verloren-Zoon-spelen een accentverschuiving inhield van vertrouwen op de vaderlijke goedheid Gods naar vrees voor dood en verdoemenis. Hiervoor was reden genoeg. Het zedelijk leven te Antwerpen, ‘de bruid waar alles om danste’, liet ten gevolge van de rijkdom der handelslieden en het schrale houvast der religie zeer veel te wensen over, en de Amsterdamse priester Alardus klaagt in een brief van 1 Februari 1538 over de ontaarding van het publieke leven in zijn stad, met name over de verwijfde toneelvoorstellingen en over het versieren der woningen met zedeloze schilderijen.[34)]

De beeldende kunst, die de literatuur vaak heet te volgen, had in deze jaren de gewaagdheid der lichtzinnige Refereinen bereikt en kon krachtens haar aard een pakkender realisme bieden en heeft dat dikwijls zonder schroom gedaan. Al laat Jan Sanders van Hemessen het in zijn schilderij van 1536 voorkomen, alsof hij de Parabel uitbeeldt, al geeft hij op de midden- en achtergrond bekende episoden uit het Bijbel-verhaal en uit de traditionele voorstelling daarvan, de vòòrgrond verraadt, dat het hem te doen is om een genrestuk met pikante bordeelscène.[35)] Minder gedurfd maar overigens van gelijke mentaliteit is zijn paneel onder dezelfde benaming, waarop de half-figuren een verouderd, verlopen mannentype temidden van een vrouwengezelschap vertonen.[36)] Wij

herinneren hier nog aan het gewaagde naaktstuk waarin de brabander Cornelis Bos zijn meester Maarten van Heemskerck navolgde en waarop de Verloren Zoon zich bevindt te midden van de lichtekooien.[37)] Al vertoont de achtergrond door een poort de Verloren Zoon bij de zwijnen en al staat op een muziekblad van het lustige gezelschap onder de noten 'Scoen liefken vrest den Her', de 16e eeuwers zullen in het tafereel weinig stichting hebben gevonden. Van Maarten van Heemskerck zijn andere Verloren-Zoon-voorstellingen bekend met heel wat meer bijbels karakter b.v. zijn houtsnede ***De terugkeer van de Verloren Zoon,*** waaraan Rembrandt zijn ets van 1636 zal ontlenen,[38)] en vervolgens het paneel van 1559, waar de zoon deemoedig voor de vader knielt en waar berouw beantwoord wordt met vergeving; op de achtergrond zijn de voorbereidingen voor het feest te zien en uit de deur rechts komen bedienden met de prachtige kleren, die de teruggekeerde te dragen krijgt.[39)] Het wereldse genre wordt ook danig vertegenwoordigd door de Antwerpse schilder Joachim de Beuckelaer.[40)] De scène van een lichtzinnige vrijage krijgt een gedurfd relief, doordat in de nabijheid van het brassende paar brutaalweg het bed gedekt wordt; en als wij dan ver op de achtergrond de Bijbel-episode van de varkenshoeder vertoond zien, dan ontkomen we moeilijk aan de indruk, dat hier onbedoeld wel duidelijk de tijdgeest geschetst wordt, die bij sterke belangstelling voor het grijpbare genot zich van de verre boete niet veel aantrok. Wij kunnen onderschrijven wat als tijdsdiagnose gegeven werd: 'Van zulke taferelen heeft die nieuwsgierige tijd diep genoten. Leek deze eeuw zelf niet een verloren zoon die zijn te vroeg genoten vreugde duur moest boeten?'[41)] Inderdaad kon het begin van de 16e eeuw maar niet genoeg aandacht geven aan de avonturen en uitspattingen van de zondaar uit een Parabel, die de zonde zo geruststellend deed verdwijnen in het licht der genade. Ook waar blijkbaar de bedoeling voorzat de voorstelling bijbels te houden, kregen de uitspattingen een

overmatig zwaartepunt en was de gedetailleerde uitbeelding van de zonde eerder in staat om het kwaad op te roepen dan het te bestrijden. Een der vier aan Pieter Cornelisz. Kunst toegeschreven schilderijen uit het Kunstmuseum te Bazel toont ons de lichtzinnige jongeman in het weinig stichtende gezelschap van twee lichtekooien, terwijl hem door verlopen sujetten zijn laatste geld wordt afgewonnen; de andere werken dezer serie, waar de Verloren Zoon in de letterlijke zin gebukt gaat onder de afzichtelijke Vrouw Armoede, getuigen van het streven naar enige bijbelse lering. Hetzelfde tweeslachtige mogen we veronderstellen bij de onvolledig overgeleverde serie pentekeningen die eraan ten grondslag ligt.[42)] Van een verrassende overeenkomst zijn de ***Sorgheloos-houtsneden*** van Cornelis Anthonisz, met berijmde bijschriften van Jacob Jacobszoon Jonck, 'gheprent' in 1541 door de drukker Jan Ewoutszoon te Amsterdam.[43)] Wij zien Sorgheloos eerst op jacht met vrouw Weelde, trouw gevolgd door zijn knecht Ghemack en later zien we hem dansen in het Huys van Quistenburg. Ook de in de drama's zo zelden ontbrekende sensationele afloop van het luchtig avontuur is uitgebeeld: met een tang jaagt Armoede haar slachtoffer het huis der genietingen uit en als Sorgheloos op een latere 'nevenprent' van alles beroofd met Pover en vrouw Armoede naar het vaderhuis terugsukkelt, dan is althans iets van het bijbelse verhaal gered.

Dat deze prenten bedoeld zouden zijn als opwekking tot deugd en aansporing tot overwegen van de eeuwigheid, moet misschien wel met enige reserve worden genomen, want de lessen, vervat in de bijschriften, vertonen een nogal humanistisch karakter: naast de gebruikelijke vrome wenken omtrent bezinning en zelfbedwang, vinden wij louter profane raadgevingen, waarbij het stoïcijnse 'mate in alles' opvalt.[44)] Als nadelig gevolg van verkwisting wordt genoemd dat een verkwister niet gemakkelijk tot menselijk aanzien komt; ook de kwade kansen voor de oude dag komen in het

geding. Het huwelijk is verkieslijk boven een ongeregeld liefdeleven, omdat bij dit laatste de een of andere ‘amye’ u misschien het uwe ontsteelt. De dichter schijnt katholiek te zijn geweest: de vele toespelingen op het verrichten van goede werken wijzen tenminste in die richting; zo ook de vermaning, de Bijbel niet steeds op de lippen te hebben maar ernaar te leven: ‘Twoort hebt niet inden mont, maar leeft schriftuerlick’. Naar vorm en inhoud vertoont dit eigenaardige combinatiewerk alle eigenschappen van het midden der overgangseeuw.

Ook Lucas van Leyden is geheel een kind van zijn onharmonische tijd. De kopergravure ***Terugkeer van de Verloren Zoon,*** die geschat wordt te dateren uit het begin van de 16e eeuw, concentreert zich geheel op de troostende scène van de zoon bij de vader.[45)] Al is de voorstelling in uitwendige aankleding gemoderniseerd, zij is diep-menselijk en bijbels gehouden. Van dezelfde Lucas van Leyden is de latere grote prent die het genre van Jan Steen aankondigt. In een herberg van verdacht allooi wordt de Verloren Zoon door een vrouw beroofd. Zijn roes belet hem te bemerken, dat zijn beurs wordt doorgegeven. De nar, die door het venster het spel afkijkt, zegt het woord dat op de tragische afloop wijst: ‘Wacht hoe 't varen sal’.[46)] De voor zijn tijd karakteristieke ineenstrengeling van het wereldse en het godsdienstige komt verder uit bij zijn voorliefde voor de Magdalena-figuur. Hij vond het nodig, speciaal het wufte leven van deze heilige voor te stellen, waarbij wel het toppunt van bijbels-wereldse tweeslachtigheid is, dat hij vooruitloopt op haar bekering, door haar hoofd met de aureool der heiligen te versieren, terwijl zij zich temidden van de vermaak-zoekende paren begeeft, dansend op de maat van fluitspeler en trommelslager.[47)]

De anonieme Nederlander die omstreeks 1550 de Verloren Zoon schilderde, laat ons ook steeds in twijfel omtrent zijn bedoelingen.[48)] Wilde hij in de bedelaarsfiguur, die met omwonden benen, gitaar en etensnap als een schamel restje mens neerhurkt in een rumoerige en

wellustige omgeving, een traditionele vagebond schilderen? Komt de man hier bedelen? of zich verlustigen in herinneringen? Veel episoden binnen- en buitenshuis zouden episoden uit de Parabel kunnen zijn, maar kunnen evengoed een voorstelling geven van het bedrijf in elk zondig huis.

5. Moraliserend verzet

De reactionnaire rol die wij aan de rederijkersdrama's toeschrijven, moeten wij, wat de quantiteit der prestaties betreft, niet overschatten: in verhouding is het aantal Verloren-Zoon-drama's betrekkelijk gering. Mogen we dan al niet van een overheersing van het thema spreken, het was toch tussen de verscheidenheid der verwerkte stoffen een der meest geliefde. Wat er aldus in onze rederijkersdrama's van de eigenlijke Parabel in haar vaste bewerking overbleef, was over het algemeen niet veel: de schrijvers hebben het gegeven vervaagd door het te omgeven met de plechtstatigheid van hun allegorieën en personificaties; zij leenden bij elkaar de onbeholpen verwikkeling van hun meer preek- dan kijkspel; zij gunden de Verloren Zoon alleen een klein stukje leven in een tot ‘huys van vreeden’ of ‘pryeel van weelden’ verplechtigde kroeg en dan nog zèlf vermomd in het stijve maskeradepak ener abstractie; als gevolg van langdradige vermaningen van ‘Ghelove’, ‘Gheweten’, ‘Hope’ of ‘Verstand’ komt dan de bekering. Het ligt geheel in de lijn van deze christelijkhumanistische leringen, dat de controvers tussen protestant en katholiek op de achtergrond raakte bij de gezamenlijke strijd tegen de zedenverwildering. Sommige stukken zijn toch wel als protestant of katholiek te herkennen, zelden echter op grond van gebleken strijdlustigheid maar meestal slechts door een bepaalde houding ten opzichte van goede werken en penitentie. Vele drama's ook laten ons naar de geestelijke achter-

grond gissen. Wij zullen bij heel wat auteurs rekening hebben te houden met een soort tussenstandpunt, omdat de godsdienstige opvattingen vòòr Trente nog niet zo scherp leerstellig waren geformuleerd.[49)]

In 1509 had Cornelis Everaert met zijn ***Maria Hoedeken*** min of meer geforceerd het Verloren-Zoon-thema verwerkt in een oude Maria-legende; trots de uitgebreide inlassing, waaraan de geliefde kroegscènes niet ontbreken, is dit rederijkersstuk een middeleeuws mirakelspel gebleven ter verbreiding van de rozenkransdevotie.[50)] ***Tspel van Jonckheyt ende Redene,*** dat hij een 25 of 30 jaar later schreef, brengt in de boetepreek, welke de door 'Zinnelicke Ghenouchte' verleide 'Jonckheyt' van 'Redene' moet aanhoren, de Parabel duidelijk en rechtstreeks naar voren, als vermaning en als basis van vertrouwen. Zou het waar zijn, dat dit bijbelse tafelspel moest dienen om een werkelijke verloren zoon uit de kring van de schrijver met zijn ouders te verzoenen, dan heeft de dichter het levensware van de Gelijkenis verdienstelijk belicht en bij de onmiddellijke, meer persoonlijke bedoeling, Christus' algemeen-menselijke leer gediend.[51)]

Het spel van zinne ***De Ontfermhertigheyt Godts midts Hope,*** dat de 'Caperijckse Berkenisten' in 1539 op het landjuweel te Gent opvoerden, raakt de Parabel slechts secundair. 'Mensche', vergezeld van 'Gheloove' met een brandende lantaren ('dwoort Gods') wordt door 'Verdwaesde Jongheyt' en 'Vieryghe Lust' op het slechte pad gebracht. Wanneer de waardin 'Der Zonden Voetzele', hem heeft geruïneerd, wordt in een tooch weergegeven 'de verloren zone die in gracyen ontfangen werdt'. 'Mensche' komt tot inkeer en roept 'Gheloove' om het gedoofde licht weer te ontsteken. Het bijzonder actieve en symbolische optreden van 'Gheloove', terwijl boete en goede werken worden verzwegen, wijst wellicht op een protestante mentaliteit, die zich echter onthoudt van onvriendelijkheden tegenover de oude leer.[52)]

Dit laatste kan niet gezegd worden van de ***Wellustige Mensch,*** een zinnespel van Jan van den Berghe, gespeeld in 1551 door 'de Violieren' te Antwerpen. Dit stuk, waarin de wereldse mens zich op de 'dach der tribulacie' verlaten ziet door 'Eertsche Solaesheyt', 'Corte Weelde', 'Luxurie', 'Overdaet' en door 'Dopperste Mogentheyt' gevonnist zal worden, is eerder een variant van ***Elckerlyc*** dan een Verloren-Zoon-drama. Slechts het gebed van de bekeerde zondaar raakt de Parabel:

> 'O Vader, laet my een vanden Uwen werden!
> Al had ick U wedt versmaet veel jaeren lanck' (vs. 1117-1118)

en verder:

> 'Wilt mij weder als tverloren kint ontfaen.
> Al heb ick in hoerdom uijt uwen wech gedwaelt,
> Ick roep om genade, heer, want ick heb misdaen'. (vs. 1126-1129)

Intussen waren de priesterlijke vermaningen van 'Daghelyckse Predicatie' afgewezen en was de door 'Quaet Ghelove' ingefluisterde raad 'Laat papen monnicken voor U ziele bidden', in de wind geslagen. Wat op roomse practijk leek, vond geen vriendelijk onthaal.[53)]

In ***Een Meyspel van sinnen, van menschelycke broosheit de met swerlts ghenuechte triumpheert inden ghemeynen beyart,*** vervaardigd door Jacob Awijts en in 1551 te Amsterdam door 'In liefde bloeyende' opgevoerd, wordt de Parabel op generlei wijze rechtstreeks betrokken. Wel treedt het drama met zijn verwikkeling, zij het in traag tempo, in het voetspoor der Verloren-Zoon-drama's en achter zwaar vermomde abstracties als 'Menschelycke broosheit', 'Swerrelts Ghenuechte', 'tProfyt der zielen' zijn velerlei reële figuren uit de Parabel te herkennen.[54)] Aan de auteur is de nieuwe tijd niet zonder sporen voorbijgegaan. Toch was hij zeer waarschijnlijk katholiek. Ofschoon hij in 'Vraye Predicacie aenhebbende een choorcleed' een alleszins voorbeeldige priesterfiguur schept, is hij overigens niet mals in het geven van critiek, waarbij hij 'bisscoppen, legae-

ten, abten (en) prelaeten' allerminst spaart. Zou een regel als:

'dus stel ik my dor tgheloove betering te duene'

even de schijn kunnen wekken van een sola-fides-mentaliteit, dan staat daar onmiddellijk tegenover, dat 'Menschelycke broosheit' 'tProfijt der zielen' gaat zoeken in 'in gheloove werckende caritaeten', waarbij aan het werken naast het geloven een plaats wordt ingeruimd. Misschien meer dan een der andere, vertoont dit stuk invloed van ***Elckerlyc;*** sommige regels lijken wel aan deze Moraliteit ontleend.[55)]

Een spel van Sinnen hue mennich mensch sueckt thuys van vreeden van Jan Thönisz Steeboo te Amsterdam, heeft precies hetzelfde type en geeft aan de Parabel even weinig relief.[56)] Het is meer een bekeringsstuk, zwaar van allegorieën en symbolen; het herinnert herhaaldelijk aan ***Elckerlyc*** en is onder de titel ***Het spel vanden Avont ende nacht ende morgenstont*** in 1612 op de markt te Haarlem opgevoerd. 'Mennich mensch' wordt door de verleider 'Avont' tot 'Nacht' gebracht, bij wie hij meent 'thuys van vreeden' te vinden. Hij kleedt zich daar met 'Swerelts eere', tooit zich met een geveerde muts 'Eertsche ghenueghen' en vlijt zich neer in de zetel 'Gemackelyck leeven'. Hij drinkt daar 'armer lien sweet' en eet een pastei 'caro et sanguis der menschen'. Zou dit laatste een oneerbiedige toespeling zijn op de Eucharistie, dan hadden we daarin een bewijs temeer dat het spel protestants van karakter is, wat op vele andere gronden niet meer betwijfeld wordt.[57)] Merkwaardig is, dat hier omtrent 'Mennich mensch' nu eens niet louter zonden van oneerbaarheid worden vermeld; blijkens de drank 'armer lien sweet' gaat hij zich ook te buiten aan hebzucht en uitbuiting van zijn medemensen.

In niets dan misschien wat grotere vaagheid onderscheidt zich van de voorgaande drama's ***Een spel van de Mey, gemaect bij heynzoon Adriaensz.*** Daar zijn 'On-

bedochte Jonckheyt' en 'Aertsche genoechte' op weg naar het 'Pryeel van weelden'; 'Schriftuerlick bewijs' bewerkt de bekering voor de afgedwaalde jongeling.[58)]

De twee spelen ***van de Verlooren zoone,*** door de Roesselaarse rederijker Robert Lawet in 1583 vervaardigd, vormen wat betreft het aandeel dat aan de Parabel gegund wordt, weer min of meer een gunstige uitzondering.[59)] Wij zien daarin de Verloren Zoon tenminste niet door een nevel, maar tastbaar levend, al wordt hij dan ook door personificaties aan ons voorgesteld. De beide spelen, eigenlijk een eenheid en slechts om de uitgebreidheid der stof gesplitst, zijn spelen van zinne, onderrichtend en moraliserend in de gewone rederijkerstrant, maar de parabel van de Verloren Zoon wordt er als een voornaam onderdeel, als toneel op toneel, bij betrokken.

'Den Troosteloozen Zondare' luistert naar het debat tussen 'Rechtverdicheyt Gods' en 'Barmherticheyt Gods' (een echt rederijkersthema, dat we ook in de ***Eerste Bliscap*** vinden) en wordt verkwikt door 'Schriftuerlic Troost', 'Warachtigh Bewijs' en ''s Gheests Inspiratie'. Op zijn verzoek wordt hem dan een voorstelling gegeven, die in zijn geheugen zal blijven hangen en hem vertrouwen op Gods barmhartigheid zal doen behouden. Dan gaat hij terzijde staan en de voorstelling van de Parabel neemt een aanvang. We vinden de gewone ontwikkeling met al de gebruikelijke episoden, waarbij vooral de kroegscènes een gedurfd realisme vertonen. De dichter treedt buiten zijn spel, wanneer hij de twee zinnekens die de Verloren Zoon ertoe gebracht hebben zijn erfdeel van zijn vader op te eisen, vol trots op hun succes laat zeggen:

> 'Ilo! nu hebben wy byden bande
> tVoester kindt daer Lucas of scryft met wysen ingiene,
> Capittele vichtiene'

Tegen alle realiteit in wordt hier de Verloren Zoon reeds tijdens zijn leven verplaatst naar de Bijbel die hem

onsterfelijk zal maken. De dichter komt er voor uit, dat toneel slechts toneel is. Robert Lawet laat wel meer de realiteit los, door midden in zijn spel reeds tot onderrichting over te gaan. Als de zinnekens gefaald hebben in hun opzet om de Verloren Zoon voorgoed aan de zonde te binden en de jongeling naar zijn vader terugkeert, dan verplaatst een toespeling op de hel ons naar de toepassing, waarbij God de zondaar behoedt voor eeuwige verwerping. Al geeft Lawet een echt 'spel', hij is wel zó sterk rederijker, dat de lering en de strekking hem vòòr alles gaat en hij er ontijdig over spreekt. Daarheen wijst ook de regie-aantekening, volgens welke 'De Liefde Gods' de bekeerde Verloren Zoon met een wit kleed moet bekleden, nog vòòr hij bij zijn vader is. Dit herinnert weer aan ***Elckerlijc*** en andere bekeringsspelen uit die dagen, maar het leidt af van de Parabel.

Het eerste spel eindigt met de gebruikelijke scène, waarbij de Verloren Zoon de herberg wordt uitgesmeten. In het tweede spel zien wij hem als varkenshoeder. Tal van allegorieën komen hem troosten en leiden, terwijl ook vele 'togen' hem tot waar berouw en bekering brengen. Hoewel vertraagd en stroef gemaakt door de allegorieën komt de Parabel bij Lawet volledig tot het bijbelse einde. De oudste zoon, de vaak zo gesmade broer, is bij de katholiek minder het zwarte schaap: de dichter laat hem, overreed door de vader, gewillig mee naar binnen gaan om aan het feestmaal deel te nemen. Zodra de Gelijkenis geheel is uitgebeeld, verandert de innerlijke houding van 'Den Troosteloozen Zondare'; hij wijzigt daarom ook zijn naam in 'Den Welghetroosten Mensche'. Hoewel het stuk hiermee eigenlijk uit is, worden er toch nog een reeks levende beelden vertoond, waarvan vooral de zeven lichamelijke werken van barmhartigheid merkwaardig zijn. Positief wordt de katholieke levensopvatting aangeprezen: de noodzakelijkheid van boetedoening, aalmoezen en andere liefdewerken, van vasten en waken wordt aangetoond, dit alles met een beroep op profeten uit het Oud Verbond,

de Evangeliën en Paulus.[60] Wanneer 'Scriftuerlick Troost' verder 'Den Welghetroosten Mensche' vermaant trouw te blijven in deze stemming en ernaar te streven, op God te gelijken en in Hem op te gaan zonder ophouden, dan herkennen wij daarin een echo van de middeleeuwse mystieken.[61] Robert Lawet heeft ons van al de rederijkers in sommige opzichten misschien het meest realistische, in andere opzichten het beste en meest menselijke Verloren-Zoon-spel gegeven. Oorspronkelijk is zijn stuk slechts in zekere mate: eigenlijk in hoofdzaak hierin, dat hij een veelsoortige stof harmonisch concentreert rond de Gelijkenis en aldus een geheel maakt van alles wat hij aan zijn tijd meende te moeten voorhouden.

In het eigenaardige genre der volksboeken, waarin drama en proza-verhaal elkaar afwisselen, is ons thema vertegenwoordigd met ***De Historie van den Verloren Sone,*** waarvan in 1540 de eerste druk verscheen bij Willem Vorsterman te Antwerpen. Dit werk gaat terug op de franse ***Moralité*** van 1535 maar brengt de omvang tot ongeveer de helft terug.[62] Nu onlangs de hypothese is gesteld, dat Anna Bijns de dichteres van ***Mariken van Nieumeghen*** zou zijn, verdient de vraag eens overwogen te worden, of zij soms ***De Historie van den Verloren Sone*** geschreven kan hebben. Niet alleen verschenen beide werken bij dezelfde uitgever met maar weinig jaren tussenpoos, maar de structuur is vrijwel gelijk. Dergelijke boeken waren misschien voor het toneel geschreven maar als leesboek uitgegeven. De prozastukken, die wel waren aangezien voor latere inschuivingen ter vervanging van drama-fragmenten, schijnen van de oorspronkelijke schrijver te zijn, bedoeld als verduidelijking.[63]

Volgens de korte uiteenzetting aan het begin, wil de vader uit het Evangelie wegens ouderdom en zwakte het beheer van zijn goed in handen stellen van zijn oudste zoon. Met de bijeenkomst die de vader daartoe

belegt, zijn wij meteen midden in de dramatisering. De karakters en levensopvattingen van de beide zoons botsen met elkaar en brutaalweg komt de jongste ervoor uit, dat hij maar één ding wil:

> ‘Metten schoonen vrouwen triumpheren
> Hossen, bossen, ende ghenuchte hanteren’!

Hij loopt het huis uit en vindt spoedig twee kameraden ‘'t Verdorven kint’ en ‘Die Roeckeloose’. Hiermee begint de eerste periode van zijn bras-leven. Als zijn geld op is, steelt hij zilverwerk bij zijn vader. Hij wordt betrapt maar krijgt kort daarna toch het erfdeel van zijn moeder los. Voor vermaningen is hij niet vatbaar en even welgemoed als wreed is zijn afscheid, wanneer hij de wijde wereld intrekt:

> ‘Noyt kint van Vader en ginck
> Met sulcken ghenoechte.....’

Het verhaal en het spel zijn levendig en volks zonder bepaald grof te zijn en zo komen wij aan het hoofdstuk of bedrijf: ‘Hoe den Verloren Sone al sijn goet onnuttelijcken met dobbelen ende lichte vrouwen overbrenght. En hoe hem die vrouwen naeckt ontcleeden, ende wech jaeghden’.

Wanneer ‘Lustelijck gheestken’ en ‘Lodderlijck dierken’ hem in ellende hebben gebracht, komt het berouw, dat dadelijk een bovennatuurlijke vlucht neemt. Hij bidt meer dan hij klaagt:

> ‘O Godt wilt my doch in staden staen
> Ick weet wel, dat ick hebbe misdaen,
> Maer believet u goedertieren Heere
> (Al hebbe ick ghesondicht grootelijcx en seere)
> Wilt op my slaen uwe ghenadighe ooghen
> Ende aen my ontfermherticheyt tooghen.....’

Na de vergiffenis van de vader volgt de verzoening met de oudste broer; ‘De Vriendt’, een figuur die tussen de vader en de Verloren Zoon bemiddeld heeft, geeft vele vrome wenken, die voor het publiek bedoeld zijn. Daardoor en ook door de bespiegelingen van de vader

krijgt dit werk een opvallend godsdienstig karakter. Het ademt duidelijk een katholieke geest, al was het alleen maar door de vele toespelingen op de Moeder Gods.

De Refereinen, die wij, in tegenstelling tot de drama's tot nu toe alleen in dienst der lichtzinnigheid zagen, hebben zich geenszins alle buiten de moralisering gehouden. Een Referein ***Soe mach ick wel wenen voer mijn misdaet*** komt neer op een berouwvol gewetensonderzoek.[64)] Als katholiek bekent de dichter zijn tekortkomingen in het verrichten van geestelijke en lichamelijke werken van barmhartigheid. Hij bekent ook, uit eigen kracht niet te kunnen opstaan en weet zich een Verloren Zoon, die is aangewezen op de genade der barmhartigheid, 'opten sondaer dalende wt svaders schoot'. In vele andere Refereinen treffen wij deze zelfde mentaliteit aan, maar nergens zò duidelijk uitgesproken en zò doortrokken van de Verloren-Zoon-gedachte als in het fraaie gedicht op de stokregel ***This beter huden dan merghen ghedaen,*** een gedicht dat talrijke schriftuurteksten verwerkt.[65)] De dichter laat het Parabelverhaal geheel weg; hij veronderstelt dit bekend. Geen enkele bespiegeling op het lichtzinnige leven leidt ons af van de troostende overweging. Het zwaartepunt is: de mens te herinneren aan de onzekerheid van het leven en ligt dus eigenlijk buiten de Parabel; daarnaast echter wordt het Evangelie aangewend om de zondaars een onbeperkt vertrouwen te geven en hen te behoeden voor de wanhoop. Heeft de dichter in de aanvang gesproken:

> 'Verloren siele keert omme, keert,
> bekent, belijt, bescreyt u sonden groot',

aan het slot is zijn toepassing concreter:

> 'Sydy een verloren sone,
> wilt om u misdaet suchten ende kermen,
> Gaet tot uven vader alder duecht ghewone,

laet tranen van berou v verwermen.
Begheerdi ghenade, hy sal uwer ontfermen,
Minlick cussen en nemen in syn ermen,
syn ryke als syn erfghenaem gheven.....'

Van al de Refereinen die wij uit de verzamelbundels van Jan van Stijevoort en Jan van Doesborch kennen, is dit het diepst religieuze. Het zou van Anna Bijns kunnen zijn. In een Referein dat zeker van haar is, treedt immers ook een geheel persoonlijke inkeer naar voren, waarbij zij zichzelf als de ontredderde ziet, verloren door eigen schuld van zonde, hunkerend naar de koestering der vaderarmen en naar de beschutting van het vaderlijk dak.[66)] Zij vergelijkt zich eerst met het verloren schaap, 'een schaepken sonder herde', ver van de schaapstal afgedwaald; daarna bekent zij zichzelf gelijk aan de Verloren Zoon ten opzichte van de Hemelvader, wanneer zij bidt:

'O Heere, de helle had mij lange verslint,
Hadt ghijt niet belet; dus behoeve ic dijns.
Wilt mij ontfangen, siet u verloren kint,
Jesu Davids sone, ontfermt u mijns!'

Nog duidelijker en dringender is haar stem in een ander vers waar zij spreekt tot God:

'Ghy hebt mij minlyc vermaent en lange gespaert,
van jare tot jare beternisse verwacht';

en later vervolgt zij:

'De verloren sone was verre gheloopen
En nochtans ontfinck hem de vader minlijck'.

De stokregel vat heel haar vertrouwen samen:

'Heere, al come ic spade, U genade waeckt.'[67)]

Heel het derde Boek van haar Refereinen is van deze geest doortrokken en herhaaldelijk komt zij op de Gelijkenis terug. Een dergelijke geestelijke intensivering van het motief zal tot aan de 20e eeuw zeldzaam zijn.

6. De Parabel als wapen in de godsdienststrijd

Er treedt bij Anna Bijns nog een andere en voorname kwestie aan de dag. Wordt in de Refereinen, die toch in het godsdienstconflict der 16e eeuw aan protestante en katholieke zijde een soort stormdienst vervulden, de Parabel maar zelden als strijdwapen gebruikt, Anna Bijns verwerkt haar als verdedigster der Katholieke Kerk op felle wijze in de inleiding, welke zij aan haar Derde Boek laat voorafgaan.[68)] Zij bekent onmiddellijk kleur in de betiteling: ***Prologhe oft voorreden tot den ghewilligen leser, met een vermaen tot het oprecht Catholijck gheloove.*** Zij wil de gelovigen afhouden van de Hervorming, spreekt van de met honing bestreken nieuwe leer en noemt deze 'verckendrec ende stinckspoelinge, geen warachtige Christen-voetsel'. Dan vervolgt zij waardiger:

> 'Snact met den verloren sone naer het broot, in u vaders huys abundant, daer die getrouwe dienaers mede sijn versaet, laet calveren varen, die den gheest beswaren, die haer eygen meester ter met den hoornen steken ende met haer steerten, tot een sweepe dienende, verjagen in diversche landen. Haect naer dat gemeste calf, Christus presenterende; daer sult ghij soeticheydt in vinden ende spijse der siele'.

Met 'calveren' zinspeelt zij op Calvijn; en zou zij met het 'verjagen in diversche landen' niet gedoeld hebben op stadgenoten als Jan van der Noot, die juist in 1566 uit Antwerpen de wijk had moeten nemen naar Londen?

Dat Anna Bijns hier het vuur zou geopend hebben, dat zij in onze letteren pas in 1567 de eerste zou geweest zijn, die het motief met rechtstreeks polemische strekking zou hebben aangewend, is ondenkbaar. Als regel waren de katholieken meer in het defensief. Zoals Salat tegenover Waldis, zo zal ook Anna Bijns zijn opgesprongen om een aanvaller van haar Kerk met gelijk wapen te bevechten. Haar verontwaardigde reactie was begrijpelijk. Dat Luthers volgelingen van dit Evangelie-ver-

haal partij trokken om de sola-fides-leer te propageren, lag voor de hand. Met als jaartal van uitgave 1520 was er een bundel preken verschenen ***Hier beginnen de Sermoenen oft wtlegghingen op alle de Euangeliën vander Vasten, metter Passien, alsomen die inder Kercken houdt zeer costelyck wtgheleyt',*** met als auteur een Franciscaan, Pater Fr. Nicolaas Peters, welke bundel de schijn wekte, orthodox katholiek te zijn. Zowel de auteursnaam echter als de datering berusten op misleiding: in werkelijkheid hebben wij hier te doen met een scherpe bestrijding van het Katholicisme en met een handige propaganda van Luthers leer. Het wordt zeer waarschijnlijk geacht, dat 1520 een ante-datering is van wel 20 jaar. In deze bundel komt ook een preek voor over de Verloren Zoon en wel bij Zaterdag na de tweede vasten-zondag, dat is de dag waarop de katholieke liturgie gewoon is deze Parabel aan het volk voor te houden. De oudste zoon is weer het mikpunt; in hem wordt de gehate 'werkheiligheid' beschimpt. Dit is het hoofdthema van het sermoen, al moet ook de verering der heiligen en het inroepen van hun voorspraak het ontgelden. De 'predikant' aarzelt zelfs niet de Parabel voor te stellen als geheel en al bedoeld tegen de werkheiligheid: 'Aldus is deze bisprake een ghelyckenisse der wercheylighen die in haer wercken glorieren'.[69)]

Met dit scherpe 'sermoen' en met de makke propaganda in sommige sinnespelen der rederijkers heeft de Verloren Zoon in onze 16e eeuwse letteren zijn rol in dienst der sola-fides-leer wel gespeeld. En wat het katholieke kamp betreft: Anna Bijns heeft verdedigend gestreden en anderen, als Awijts en Lawet, hebben rustig, zonder strijd, kleur bekend. Aan het Hervormingsconflict heeft de Verloren Zoon de algemene geest niet opgeofferd, hetgeen de bijbelse waardigheid der Parabel ten goede kwam.

De beeldende kunst heeft de Parabel niet louter aangewend als met een gewijd verhaal gecamoufleerde uit-

kijk op het wereldse leven, maar haar ook betrokken bij de godsdienstige controvers. Aan Cornelis Anthonisz wordt een zestal houtsneden toegeschreven, die een ***allegorie van de Verloren Zoon*** geven.[70)] Wij zullen een deel der zinvolle personificaties moeten voorbijzien om ons te concentreren op die, welke de strijd tussen de nieuwe en de oude leer raken, waarbij de partijkeuze naar eerstgenoemde lijkt te gaan. Wanneer op een der platen de uitgeplunderde, haveloze zoon door 'Haeresis' en 'Avaritia' het huis der zonde is uitgejaagd, wordt hij door 'Superstitio' naar de 'Synagoga Sathanae' gezonden; 'Superstitio' draagt een rozenkrans aan de arm en heeft pelgrimstekens, de gekruiste sleutels van Rome en de schelp van Santiago de Compostella aan de hoed. Ligt het in verband hiermee niet voor de hand, in de figuur die in de Satanssynagoog ten troon zit, de paus als antichrist te zien? Op een andere plaat eet de Verloren Zoon uit de varkenstrog het 'Fermentum Pharisaeorum' en het zal wel geen toeval zijn, dat de plunje die hij aanheeft, de kloosterkap draagt, het spotobject van Luther.[71)] De laatste afbeelding geeft het opnemen weer van de teruggekeerde Zoon in de kerkelijke gemeenschap 'Ecclesia'. Hij wordt door velerlei bijbelse deugden als 'Pax', 'Justitia', 'Constantia' begroet; het altaar is echter onttakeld en van de zeven sacramenten der oude Kerk worden slechts het doopsel en het avondmaal toegediend, juist de enige twee welke de Hervorming behouden heeft.[72)] Het feit dat de katholieke Bruegel op zijn prent van ***Het Geloof*** het vormsel, het oliesel en het priesterschap voorbijziet,[73)] verzwakt weliswaar de bewijskracht van een dergelijke (meer opvallende) beperking bij Comelis Anthonisz, maar doet ons toch wel zeer sceptisch staan tegenover een uitgesproken vermoeden, dat de ontwerper van de Verloren-Zoon-allegorie goed katholiek zou zijn geweest en in deze laatste afbeelding de Verloren Zoon 'na zijn wereldsche en philosophische heresieën' in de schoot der Moederkerk met haar sacramenten liet terugkeren.[74)]

Een anti-katholieke strekking zou ons trouwens geenszins verwonderen. Indien de voorstelling van de Barmhartige Samaritaan in de 16e eeuw soms diende om het lekengeloof zonder priesterlijke bemiddeling te rechtvaardigen, en wanneer, ter accentuering van die bedoeling, de priester die de door rovers beroofde man is voorbijgegaan, duidelijk de tonsuur draagt en een monnikspij met kap, dan zouden wij 'een duidelijk anti-paapsche strekking' ook mogen zien in de allegorieën-serie van Cornelis Anthonisz.

Wij zouden onrechtvaardig zijn ten opzichte van het lied als meest populaire dichtsoort, wanneer wij onvermeld lieten, dat ook dit genre de bijbelse waardigheid der Parabel heeft ontzien. Er zijn stichtende liederen overgeleverd, meestal tegelijk verhalend en lerend zonder enige onedele of profane bijbedoeling. Allereerst kunnen wij noemen ***Een goet nieu liet al vant begint,*** dat in achtregelige strofen breedvoerig de hele Parabel vertelt.[75)] Wanneer de vergevende vader ter sprake komt, treedt de dichter in de toepassing en laat de verheugde vader (dat is God) zeggen:

> 'mijn verloren sone, die heb ic gewacht,
> welck was dat menschelijck geslacht,
> dat Christus heeft gevonden'

en daarna wijkt het verhaal voor een beminnelijke les in Godsvertrouwen.

De eenvoud, van nature aan het lied eigen, leidt vaak tot een kinderlijk realisme, waarbij de grofheid geen kans krijgt. In ***Hoort al te samen een vermaen*** vertrekt de zoon te paard met zijn moederlijk erfdeel, in prachtvolle kleren, opgesmukt met ketenen en ringen. Maar straks wordt hij in de herbergen bedrogen en afgezet: 'tapten die weerdin èèn, men schreefter vier'. Het verhaal gaat niet verder dan de verzoening met de vader, maar dan volgen er drie strofen met vermaningen tot de 'jonghe ghesellen' in de geest van de schooldrama's.[76)]

Al zijn de liederen pas in de zestiende eeuw gebundeld, zij zijn vaak moeilijk te dateren en vele ervan vormen een laat-middeleeuwse erfenis. Omtrent het onmiddellijk voorgaande veronderstellen wij dit; minder echter omtrent het in trocheeën gedichte lied ***In de heylige schrifture.***[77)] Reeds in de eerste regel deelt de dichter de Parabel in bij de exempels; hij wijkt niet af van de bijbelse ernst en strekking en geeft aan zijn lied iets vriendelijk-rustigs, iets rouwmoedig-beschouwends, dat aan het slot leidt tot een aansporing, die waarlijk godvruchtig mag heten.

> ‘Oorlof, broeders uytvercoren,
> wij zijn zondaars groot of klein,
> willen wij niet gaen verloren,
> laet ons keeren in 't gemeyn
> tot den Vader der genade,
> die zijn ermen open staen.
> Als wij ons zouden versmaden,
> zal hij onzen wensch verzaden
> en in liefde weêr ontfaen
> om in 't hemelrijk te gaen’.

In de weinige liederen waarin zij is bezongen, is de Parabel oprecht en eenvoudig in de lering. Er was geen streven naar artistiek succes dat zich ten eigen bate van een populair bijbels gegeven meester maakte, dit banaliseerde of tot een anecdote verwrong.

Van de beeldende kunst kunnen wij op dit punt niets met zekerheid zeggen. De twee sterk op Dürer gelijkende kopergravuren van Jan Swart van Groningen, waarschijnlijk de enig overgeblevene van een serie van negen, gaan wat het bijbelse gehalte betreft, weliswaar vrijuit; maar wij vinden dan ook slechts ***het afscheid van het vaderhuis*** en ***de Verloren Zoon bij de zwijnen,*** juist die episoden die voor wereldse uitweidingen meestal niet in aanmerking kwamen.[78)] En wat te denken van ***het landschap met de Verloren Zoon*** van Paulus Bril?[79)] Ongetwijfeld is er niets werelds in te vinden, maar er is ook weinig van de Parabel te ontdekken. Het gaat hier alleen om het landschap, dat als toneel voor een bijbels gebeuren in betekenis groeit.

Eindnoten:

1) Meertens *Letterkundig leven in Zeeland in de zestiende en de eerste helft der zeventiende eeuw* 265; von Weilen *Der Aegyptische Joseph im Drama des XVI Jahrhunderts* Vorwort V
2) Edmond van der Straeten *Le Théatre villageois en Flandre* Tome premier 61, Tome second 143; Expeditus Schmidt *Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas und seiner volkstümlicher Ableger im sechzehnten Jahrhundert* 92 vg.
3) J.M.G.M. Brinkhoff *De Parasiet op het Romeinsche Tooneel,* Neophilologus 32 (1948) 127 vg.
4) Mâle *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France* 525, 526
5) Expeditus Schmidt 92 vg.
6) Hier volgen de vindplaatsen der preken naar aanleiding van Lucas XV uit de Weimar-editie van *D. Martin Luthers Werke* 1905: Band 10 III pag. 217; Band 11 pag. 134; Band 12 pag. 601; Band 15 pag. 626; Band 17 I pag. 317; Band 20 pag. 441; Band 27 pag. 220; Band 29 pag. 396; Band 36 pag. 287; Band 37 pag. 90
7) Holstein 10, 5, 3; Spengler 4, 37, 17
8) Holstein 29; Spengler 16

9) Spengler 12 vg.
10) Temptator en Stimulus zijn geen traditionele duivel-namen. vgl. Haslinghuis *De duivel in het drama der Middeleeuwen; Les noms du diable* in *Mélusine*, Tome VI 29 en 30; *Teufel-Namen* in *'Am Ur-Quell'*, V 205 vg. en 242 vg.
11) Hartelust *De dictione Georgii Macropedii* Utrecht 1902 1 vg.
12) Spengler, pag. 3 noemt het jaartal 1507; van Stockum *Geschiedenis van de Letterkunde der Nederlanden* III 42, geeft 1516
13) Belial en Astaroth waren in de 14e eeuwse drama's reeds bekend: Haslinghuis 46; J. Hartelust 46
14) H. Roodhuizen: *Het leven van Gulielmus Gnapheus* Amsterdam 1858
15) van Mierlo *Geschiedenis van de Letterkunde der Nederlanden* II, 266
16) J. Lindeboom *Het Bijbelsch Humanisme in Nederland* Leiden 1913, 156
17) Spengler 30
18) Johannes Bolte *Lateinische Litteratur-denkmäler des XV und XVI Jahrhunderts* Berlin 1891. In opdracht van de Regering bewerkt Prof. Dr. P. Minderaa te Leiden een nieuwe Acolastus-uitgave met inleiding, welke tegen 1953 te verwachten is.
19) De Amsterdamse priester-humanist Alardus preekte in 1538 tegen de uitbeelding van onbeschaamde Laïdes Sterck *Onder Amsterdamsche Humanisten* 134 vg.
20) Lindeboom 157
21) Spengler 20
22) H. Holstein *Das Drama vom Verlornen Sohn*, Halle 1880; F. Spengler *Der Verlorene Sohn im Drama des XVI Jahrhunderts*, Innsbrück 1888
23) H. Holstein 50; Spengler 160 vg.
24) Nisard *Histoire des Livres populaires* II 216 vg.; Spengler 164; Holstein 51. In deze zaak staat Spengler met de bewering, dat *Asotus* gevolgd is, tegenover Holstein, Nisard en Bolte. Deze laatste spreekt zelfs van een letterlijke vertaling van *Acolastus*. Vgl. Bolte XVI vg.
25) Holstein 52; Spengler 167
26) Shakespeare *The Winters Tale* IV, scène 3
27) Magnin *Histoire des Marionnettes en Europe* 113, 116, 192
28) Spengler 170
29) Lope de Vega *Obras*, La Real Academia Española, Madrid 1892 II, 53 vg.
30) Lope de Vega *Colección de las Obras sueltas, assi en prosa, como en verso* edc. Madrid, Sancha 1776, 1779, tomo XIII, 197
31) Melchior von Diepenbrock *Geistlicher Blumenstrausz* Hamm i.W. 35
32) Lope de Vega *Soliloquio II; Colección de las Obras* edc. tomo XVII, 14
33) Joseph Brucker *La Compagnie de Jésus* Paris 1919, 499 vg.
34) Floris Prims *Geschiedenis van Antwerpen* boek 21, Inleiding XI; 72; Sterck *Onder Amsterdamsche Humanisten* 49, 50. Vgl. Rogier *Geschiedenis van het Katholicisme in Noord-Nederland* I, vooral Hoofdst. IV en V respect. 260 vg. en 347 vg.
35) M. Friedländer *Die altniederländische Malerei* Bd. XII; Arnold Goffin *L'Art religieux en Belgiquie, La Peinture;* pl. LXXIII
36) Museum Karlsruhe
37) Leon Preibisz *Martin van Heemskerck* Tafel III; ook 22 vg.
38) Van Ryckevorsel *Rembrandt en de Traditie* 134 vg.
39) *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz* III 126
40) Goffin pl. LXXV
41) Schmidt Degener *Het Blijvend Beeld der Hollandse Kunst* 52
42) Hoogewerff *De Noord-Nederl. Schilderkunst* III 327, 331, afb. 174
43) Wouter Nyhoff *Nederlandsche Houtsneden 1500 - 1550* plaat 70 - 75; tekst van M.D. Henkel 13 vg.; Hoogewerff III 491; J. Bolte *Bilderbogen des 16 Jahrhunderts* Ts. v. Ned. T. en Letterk. 1895, 122 vg.
44) Sterck 49
45) Friedländer *Lucas van Leyden* Tafel XXVIII
46) Wouter Nyhoff, plaat 409, 410
47) Friedländer Bd. XII Tafel XXXXIX
48) Ludwig Baldass *Sittenbild und Stilleben im Rahmen des Niederländischen Romanismus,* in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 36e Band, 44
49) Belangrijk is het verschil van inzicht tussen J. van Mierlo en L. van Dis. Beiden komen hierin overeen, dat ze een tussen-standpunt erkennen. Terwijl van Mierlo dit echter, in navolging van Mr. L. Willems, 'erasmiaans' noemt, welke term hij tegengesteld acht aan 'reformatorisch', kan van Dis deze tegenstelling als te absoluut en te weinig gedocumenteerd niet aanvaarden. Van Mierlo, die vóór 1560 weinig Lutheranisme aanneemt, wil misschien de rederijkersspelen te lang katholiek houden. Zie L. van Dis *Reformatorische Rederijkersspelen uit de eerste helft van de zestiende eeuw* Haarlem 1937, 35 vg. en 112 noot 33; vgl. Gerard Brom *Het begin van de renaissance in Nederland* (Handelingen van het zeventiende Ned. Philologencongres 1937, 27 vg.)

50) Muller en Scharpé *Spelen van Cornelis Everaert* Leiden 1920, XXXIV; 7 - 33; 557 - 562
51) Ibid. XXXIV vg.; 475 - 486; 642 vg.
52) L.M. van Dis en B.H. Erné *De spelen van Zinne, vertoond op het Landjuweel te Gent van 12-23 Juni 1539*, deel I 235 vg; Enklaar *Uit Uilenspiegels Kring 88*. Enklaar is van mening (ibid. 87 vg.), dat dit het 'spel van sinne' is, dat we zien opvoeren op Breughels tekening 'Temperantia' bij diens *Zeven Deugden en Zeven Hoofdzonden.* Zie: van Gelder en Borms *Breughels zeven deugden en hoofdzonden* Amsterdam-Antwerpen, plaat XV; tekst 37
53) Kruyskamp *Dichten en Spelen van Jan van den Berghe* 's Gravenhage 1950
54) Ellerbroek-Fortuin *Amsterdamse Rederijkersspelen in de zestiende eeuw* 147 vg.
55) Vergelijk:
'wij volghen u, al ghingdy int gat vander helle' (Ellerbroek-Fortuin 148)
met
'Ic gae met u, al waert in die helle' (Elckerlyc vs. 208)
Insgelijks:
'Ick salse laeten, ick en sal, ick sal, och ick en can
Ick muet nochtans.....' (Ellerbroek-Fortuin 148)
met
'Och en sal ic haer nyet toe dorren spreken? Wil ic? neen ick! ick sal nochtans' (Elckerlyc vs. 448-450)
56) Ellerbroek-Fortuin 164 vg.
57) Ibid 168
58) Archief 'Trou moet blycken' te Haarlem. Zie De Vooys in *Ts. v. Ned. T. en Letterk*. no. 49, 18 en 19
59) E.G.A. Galama *Twee Zestiende-eeuwse spelen van de verlooren Zoone door Robert Lawet* Utrecht-Nijmegen 1941
60) Ibid. 200 vg. vs. 1031 vg.
61) Ibid. 209 vs. 1287
62) G.J. Boekenoogen *De Historie van den Verloren Sone* Leiden 1908
63) van Mierlo in *Verslagen en Mededelingen v.d. Kon. Vl. Academie voor taal- en letterkunde 1949,* 57 vg.; Luc Debaene *De Gulden Passer* 1949, jg. 27 pag. 23
64) Lyna en van Eeghen *Jan van Styevoorts Refereinenbundel anno MDXXIV* I 229, Referein CXIV
65) Ibid. II 55 vg. Referein CLXII
66) van Helten *Refereinen van Anna Bijns* 335, Referein XXXIX
67) Ibid. 358, Referein XL
68) Ibid. 214
69) *Hier beginnen de Sermoenen;* naar de oorspronkelijke druk opnieuw uitgegeven door J.G.R. Acquoy *Maatschappij der Vlaamsche Bibliophielen* Gent 1893; 138 - 153
70) Wouter Nyhoff *Nederlandsche Houtsneden 1500-1550* plaat 187-192
71) *M. Luthers Werke,* Weimar-editie 1905 o.a. Band 10 III 218; Band 11, 134; Band 15, 627; Band 20, 441 vg; Band 27, 220 (in duitse tekst)
72) Wouter Nyhoff ibid. plaat 192
73) van Bastelaer *Les estampes de Peter Brueghel l'ancien* plaat 132. Wanneer de benadrukking van de priesterfiguur bij de Eucharistie, met name bij het uitreiken der communie, op het priesterschap zou wijzen, dan blijven hier slechts twee, en wel de moeilijkst uit te beelden sacramenten achterwege
74) N. Beets in *Het Boek* XXI (1933) 193
75) Florimond van Duyse *Het oude Nederlandsche Lied* III 2576
76) Ibid. III 2577
77) Ibid. III 2580
78) Hoogewerff *De Noord Nederlandsche Schilderkunst* III 439, afb. pag. 442 en 443. Zie voor de naam van deze schilder, pag. 422
79) Walther Bernt *Die Niederländischen Maler des 17 Jahrhunderts* Erster Band afb. 147

Hoofdstuk III
De zeventiende eeuw

1. Het oratorium

Aan de gemeenplaats die de 17e eeuw in vergelijking met de voorgaande, gerijpt en mannelijk noemt, is moeilijk het bestaansrecht te ontzeggen. Er zijn beslissingen tot stand gekomen; veel van wat wankelde is gevallen of staat veilig; de lijnen zijn scherp en de kleuren helder; er is een zekere rust. De Contrareformatie heeft het begin van evenwichtsherstel gebracht; Humanisme en Renaissance hebben het revolutionnaire karakter verloren.

Ook ons thema vertoont de verschijnselen van de tijd. Voor de nederlandse letteren is dit een kwestie van kleine, hoewel niet onbelangrijke nuancen; in het buitenland echter demonstreert zich de evolutie meer opvallend. Een nieuw en baanbrekend optreden van de Parabel valt allereerst te constateren in Italië, het land dat niet door de Hervorming maar zoveel te meer door de Renaissance was beïnvloed. Toen Philippus Neri omstreeks de helft van de 16e eeuw te Rome de volkse devotie-bijeenkomsten van het Oratorium invoerde, gebruikte hij ter afwisseling tussen gebed en overweging, latijnse en italiaanse dialoog-gezangen. Deze gingen meestal over bijbelse onderwerpen, ook over de Verloren Zoon. Van verschillende italiaanse teksten is Philippus de dichter; juist omtrent de Parabel-bewerking staat dit echter niet vast. Van heel veel belang is dit

laatste tenslotte niet in vergelijking met het feit, dat nu een gezongen Prodigo-dialoog dienstbaar werd gemaakt aan een zuiver godsdienstig doel, ingelast in een (niet officieel-liturgische) religieuze plechtigheid.[1)]

In de 17e eeuw was uit dergelijke dialogen een primitief muziek-drama gegroeid en ook in dit stadium leverde o.a. onze Parabel de stof. Voor een ***Rappresentazione del Figliuol Prodigo*** 'Due figli un padre havea' maakte de bekende componist Giovanni Francesco Anerio de muziek.[2)]

De oratoria waren niet op de eerste plaats beschouwend, ook niet louter onderrichtend maar veeleer stuwend ten goede met gebruikmaking van alle menselijke middelen, zoals die der aesthetische ontroering: zij vertegenwoordigen een bepaalde bekeringsmethode die vooral het hart raakte. De parabel van de Verloren Zoon was daarvoor bij uitstek geschikt; immers, de honger en de ellende, die tot berouw leidden en daardoor tot de vreugde der verzoening, waren het symbool van zonde en zuivering. De zang bij de terugkeer van de Verloren Zoon, waarbij Anerio ook van instrumenten gebruik maakte, beantwoordde dan ook volkomen aan de behoefte der harten, die de vreugde der bekering hadden leren kennen. De Gelijkenis, eens dienstbaar aan de Reformatie en aan humanistische paedagogie, krijgt hier een nieuwe waarde en verovert het christelijk hart door de gratie der kunst, vooral der muziek. De muziek schijnt inderdaad, zo geen overheersende, dan toch een zeer belangrijke rol te hebben gespeeld. Grote 16e en 17e-eeuwse componisten hebben hun talenten ten gunste van het oratorium aangewend en daardoor het thema een nieuw relief gegeven. Deed Giovanni Francesco Anerio dit bij het oratorio volgare, Bonifatius Gratiani bij het latijnse oratorium, dat lange tijd door een uitgelezen groep van geletterden werd genoten: Gratiani heeft van zijn ***Filius Prodigus*** een groots opgezet werk gemaakt voor koor en orkest,

dat bij de terugkeer en de verzoening een hoogtepunt bereikte in koorzang met instrumentale begeleiding.[3)]

2. Jezuieten-spelen

Trots het bijzondere en aantrekkelijke, schijnt het prodigius-oratorium buiten de latijnse landen niet veel verspreiding te hebben gevonden. Dit in tegenstelling tot de ongeveer gelijktijdig tot bloei gekomen schoolspelen der Jezuieten. Deze brachten uit de 16e eeuw in bijna heel beschaafd Europa reeds een zekere roem mee en zien die in de 17e eeuw toenemen, vooral bij de aristocratie en de hogere geestelijkheid. In 1607 kwam van de Generaal der Jezuieten het verbod, opvoeringen in de college-kerken te geven. Het geweerd worden uit de gewijde plaats gaf de opvoeringen grotere vrijheid voor de aankleding van toneel en spelers.[4)] De opvoeringen schijnen zeer verzorgd te zijn geweest: diplomaten die in de grote steden van Europa de schitterendste feesten en toneel-opvoeringen hadden meegemaakt, achtten het niet beneden zich, het Jezuieten-theater te Freiburg te bezoeken.[5)] Koning Lodewijk XIV van Frankrijk woonde vaak opvoeringen bij in het college te Clermont, dat zelfs naar hem ‘Collège-Louis-le-Grand’ mocht heten.[6)] De Brusselse Jezuieten hadden in 1663 de eer door de Gouverneur der Nederlanden, de Markies van Caracena, met al hun leerlingen-acteurs te worden uitgenodigd om aan zijn hof een voorstelling te komen geven. Constantijn Huygens ging met Amalia van Solms een vertoning bij de Jezuieten in Turnhout bezoeken. Nu is het zeer goed mogelijk, dat niet zozeer de literaire waarde alswel de luister der opvoeringen en de pracht der costumering aanleiding tot de waardering waren; voor de Zuidelijke Nederlanden kwam daar nog bij, dat, sinds Margaretha van Parma aan de rederijkers het zwijgen had opgelegd, het meer ontwikkelde publiek op de voorstellingen der Jezuieten-colleges was aange-

wezen. Het feit echter, dat nog op het eind van de 18e eeuw Goethe in het begin van zijn ***Italienische Reise*** met veel waardering spreekt over een door hem meegemaakte schoolopvoering in het Jezuieten-college te Regensburg, houdt een ruimere en hechtere grond voor de waardering open.[7)] Het is alleen opvallend, dat van al die schitterende kijkspelen wèl programboekjes over zijn maar dat er nagenoeg geen gedrukte teksten voorhanden zijn. Waarschijnlijk vindt dit zijn oorzaak in de voorzichtigheid der oversten, die geen risico wilden lopen, de orde in enig cultureel opzicht te blameren. Trouwens (en dat weegt wellicht zwaarder) het voornaamste doel, dat de Jezuieten zich bij hun werkzaamheid voor het toneel stelden, was de opvoeding; iets dat ook door Vondel in hen gewaardeerd en van hen nagevolgd is.[8)]

Dat de Verloren Zoon in dit milieu zijn plaats zou krijgen, lag volkomen in de lijn. Of die plaats in verhouding tot de belangrijkheid en geschiktheid van het onderwerp overal en altijd groot genoeg is geweest, valt moeilijk te zeggen. Op de lijst van repertoire-stukken van de zuid-nederlandse colleges komt de Verloren Zoon niet voor.[9)] Als in het begin van de 18e eeuw de franse Jezuiet Antoine du Cerceau voor zijn college een latijns spel ***Filius Prodigus*** schrijft, deelt hij in zijn inleiding mee, dat dit thema voordien te Clermont nog niet aan de orde geweest is, waaruit nu niet direct een opvallende populariteit blijkt.[10)] Het werk begint ook pas bij de terugkeer van de Verloren Zoon en heeft als twee hoofdmomenten: de terugkeer bij de vader en de verzoening met de oudere broer; alles wat de opvoeding van de jeugd zou kunnen schaden, is met voorzichtigheid vermeden. Met diezelfde opzet zou een ordesgenoot van de auteur in 1773 de verantwoordelijkheid van het toneel belichten door er op te wijzen, dat het toneel een school der zeden zou kunnen zijn, maar dat in feite dikwijls niet is.[11)] Onwillekeurig maken we hier

een vergelijking met de weinig-voorzichtige 16e-eeuwse schooldrama's.

Een kort spel van Pater Porée uit de 18e eeuw, een fabula dramatica ***Philedonus, sive juvenis voluptarius,*** is min of meer verwant met ons gegeven, maar daarmee is dan ook alles wat de franse literatuur-geschiedenis vermeldt, toch wel genoemd; en daarvan is dan nog niets uit de 17e eeuw afkomstig.[12)]

Uit het duitse taalgebied komt een heel wat gunstiger voorstelling van zaken; daar worden fabelachtige aantallen van Verloren-Zoon-opvoeringen vermeld, terwijl kroniek-aantekeningen lang niet zuinig zijn met lof en hoog opgeven van de behaalde successen. Misschien hangt deze duitse voorkeur wel samen met de humanistische traditie welke het thema in de voorgaande eeuw had verworven en waar Luthers belangstelling niet vreemd aan was. De morele strekking stond soms reeds vermeld in de aankondiging der stukken. Zo heette de strekking van een opvoering te München in 1641: ‘den büszenden zu einem Exempel fürgestellt’ en een spel te Glatz in 1697 preekt reeds in de titel: ‘Peccator resipens sub schemate Filii prodigi.[13)]

Het heeft er de schijn van, dat wie zich op paedagogisch gebied aan de Jezuieten spiegelde, ook het prodigus-spel als opvoedend middel overnam. Zo is wellicht ook het drama-type in Rusland ingeburgerd. In de eerste helft der 17e eeuw werden er in de Oekraïne scholen opgericht volgens het model der duitse Jezuietencolleges. Trots de tegenstand van hen die latijnse invloed vreesden, had de oekraïnse monnik Simeon von Polotsk dit cultureel pionierswerk weten door te drijven. En natuurlijk schreef hij een Verloren-Zoon-drama. Het lichtzinnige leven in den vreemde wordt kinderlijk-humoristisch en realistisch weergegeven, maar hoofdzaak was het bijbels-paedagogische dat de Jezuietendrama's kenmerkte.[14)]

Al hebben deze college-spelen een zekere culturele belangrijkheid gehad, hun tijd bestempeld hebben zij

niet. Zij vormen, mét het oratorium, hoewel in mindere mate, een symptoom van de Contrareformatie en hebben als zodanig op hùn manier de populaire Gelijkenis ingeschakeld. Daarnaast echter zette zich in het grootste deel van Europa de enigszins verwereldlijkte traditie van de 16e eeuw gestadig voort.

3. Het Jansenisme

Als er iets is dat met de geest van de Verloren-Zoon-parabel contrasteert, dan is het wel de sombere leer van het Jansenisme, die voor de 17e eeuw de kans op geestelijke harmonie bedreigde. Er groeide een mentaliteit uit op, waarvan velen zich niet vrij hebben kunnen houden, ook al kwam hun katholieke orthodoxie nog juist niet in het gedrang. Weinig strokend met de feestvreugde rond het gemeste kalf was de opvatting, dat de zonde ook na de vergiffenis moest blijven drukken op de bekeerde zondaar en aldus vruchtbaar moest worden gemaakt voor het goede. Vandaar dat de oratoriaan François Clugny te Dijon in zijn werk ***La dévotion des pécheurs par un pécheur*** (dit 'par un pécheur' laat hij bij geen zijner werken weg) de Verloren-Zoon-parabel in een licht plaatst, dat wel hemelsbreed verschilt van bemoedigend vertrouwen.[15)] Hij is van mening, dat de zoon er in de Parabel, met het gemeste kalf en de feestmuziek, te gemakkelijk afkomt en hij wijst er vermanend op, dat de goedheid Gods slechts een enkele maal tot een dergelijk uiterste komt. Volgens hem had de vader, ook na de vergiffenis, de zoon de vreugden van het vaderhuis nog moeten laten missen: hij had hem nog enige tijd bij de zwijnen moeten laten: dan pas had hij in een blijvende walging van zichzelf de ware vrucht van de zonde gevonden.[16)] Deze leer van gestrengheid, die nog boete en vergelding eist, waar Christus enkel van vergeving sprak, toont ons Clugny op een tegenpool der sola-fides-leer. Hij wil de nood der zonde tot het

t.o. 80

Lucas van Leyden

t.o. 81

Cornelis Anthonisz(?)
ALLEGORIE VAN DE VERLOREN ZOON

uiterste voelbaar. De vertrouwvolle inkeer, de spijt en de terugtocht naar de gegriefde vader, acht hij niet genoeg: in zijn rigorisme wilde hij het eigenlijk beter weten dan de Meester van de Blijde Boodschap. Hij wil de zonde afschrikwekkender maken door de bitterheid en de lasten, die erop volgen, en doet aldus het gelovig vertrouwen geweld aan, zoals de sola-fides-leer de boetedoening verwerpt. Twee merkwaardige uitersten in verwante eeuwen, tenopzichte van een gelijkelijk gewaardeerde Parabel. Toch moet gezegd, dat het Jansenisme, door het heil niet voor allen open te stellen, verwant was aan het Calvinisme.

De houding van Clugny, wars van de evangelische geest en traditie, wordt begrijpelijk en zelfs te verontschuldigen door teleurstellende zielzorg-ervaring. Hij, die als priester dagelijks uren in de biechtstoel doorbracht, kende uit ondervinding waarschijnlijk het al te gemakkelijke vallen bij het al te gemakkelijke opstaan.[17)] Vandaar zijn toevlucht tot een Jansenistisch-sombere zonde-leer. Hij maakt verschil tussen de zonde zelf en het gebukt gaan onder de last der zonde: de eerste beschouwt hij als verfoeilijk; het tweede acht hij voor de zondaar voordelig en hij bouwt daar in zijn ***De l'oraison des pécheurs par un pécheur*** een systeem voor geestelijk leven uit op, dat zelfs vreugde en geestelijke vertroosting erkent. Dat alles neemt echter niet weg, dat van de geest van Christus' Parabel niet veel overblijft. Er is tegen deze Gelijkenis heel wat misdaan door laksheid, maar hier vinden wij een exces naar de andere zijde. Natuurlijk vond een dergelijke opvatting geen algemene aanhang. Een tijdgenoot, de Jezuiet Bourdaloue, betrekt bij zijn verhandeling ***Du retour à Dieu, et de la pénitence*** de Verloren-Zoon-parabel en bezorgt daarmee het Jezuietische tegenwicht tegen al wat op Jansenistische druk lijkt.[18)] Bij hem is geen sprake van last der zonde, na de vergeving. De bekeerde zondaar houdt op een misdadiger te zijn in de ogen van de Heer: God geeft hem weer een plaats temidden van Zijn kinderen. De Verloren

Zoon immers werd niet als knecht of huurling aangenomen, maar zonder voorbehoud als zoon. Er volgt geen veroordeling tot de 'traitements rigoureux' die hij verdiend had. Integendeel! 'Jamais son père l'accueillit avec plus de douceur ni plus d'affection; jamais il ne parut plus sensible pour lui.' Dit kon lijnrecht tegen François Clugny gericht zijn, vooral de toespeling op de 'traitements rigoureux'! Ook in zijn ***Retraites spirituelles*** voor kloosterlingen wijdt Bourdaloue aan de Gelijkenis een afzonderlijke overweging, die een even ruime opvatting vertoont.[19)] Hij geeft geen verhaal en geen uitleg maar beperkt zich tot een uitgewerkte toepassing op zichzelf en alle zondaren, waarbij het zwaartepunt weer gelegd wordt op het verschil tussen huurlingen en kinderen. Onder kinderen verstaat hij hier speciaal de tot een volmaaktere levensstaat geroepenen, de kloosterlingen. Het kindschap is door de afdwaling niet verloren: het wordt weer effectief door de terugkeer maar het brengt de verplichting mee, tederheid met tederheid te beantwoorden. Iets strijdvaardigs heeft deze beschouwing niet, veeleer iets uitermate zachtmoedigs en, gelegd naast de gestrengheid van Père Clugny, domineert zij in de menselijkheid, die een kenmerk van het Christendom is. Dit laatste hangt ongetwijfeld samen met Bourdaloue's persoon. Hij was een mens, aan wie evenveel verstand als gevoel is toegeschreven en over wie om de beminnelijkheid van zijn karakter gezegd is: 'nemo mihi fuit amicior'.[20)] Hij vertegenwoordigt er echter ook een niet weinig verbreide, tegen het Jansenisme gerichte houding mee.

De duitse godsdienstige poëzie van de tweede helft van de 17e eeuw verwerkt vaak het Verloren-Zoon-motief en geeft het een verinniging, die door persoonlijke vroomheid en gezonde toepassing voordelig uitkomt bij de koele objectivering der vroegere drama's en bij de barokke overvloed van bijzaken waarmee soms (ook in Nederland) preken en exegetische verhandelingen werden volgepropt. Zo hield de Salzburger Benedic-

tijn Manincor vijftien preken over de Verloren Zoon en putte zich uit in veronderstellingen over het mopperige karakter van de vader en in gissingen, hoe toch wel de moeder zou geweest zijn. In de elfde preek stelt hij de vraag, waarom de zoon juist dagloner bij zijn vader wilde worden en als hij dan alle mogelijke beroepen en standen heeft behandeld, komt hij tot een tamelijk onnozele verheerlijking van het daglonerschap. De Amsterdamse predikant Johannes d'Outrein had 37 bladzijden druks nodig voor het behandelen van de vraag, waarom de zoon bij zijn terugkeer niet ook van een hoofddeksel voorzien werd.[21)]

In ***Der Cherubinische Wandersmann,*** een der mystieke geschriften van de Silezische arts en latere priester Angelus Silesius, komen enige lyrische gedichten voor over de Verloren Zoon. Het is vooral de mateloze barmhartigheid die uitkomt in de troostende regels:

> ‘Kehr umb, verlohrner Sohn, zu deinem Vatter Gott.
> Der Honger bringt dich sonst (sein' Ungunst) gar in Tod:
> Hättstu gleich tausendmahl ihm diesen Schimpff gethan,
> So du nur wiederkömbst, ich weisz Er nimbt dich an’.

Een volgend vers gaat over de Verloren Drachme, de Verloren Zoon en het Verloren Schaap en jubelt even kinderlijk als vindingrijk over het drievoudig verlorenen gevonden-zijn, tot welk laatste elk der drie goddelijke Personen meewerkt:

> ‘Der Groschen, Sohn und Schaaff, bin ich mit Geist, Leib, Seele.
> Verlohrn in frembden Land, in einer Wüst, und Höle.
> Die heilge Dreyfalt kombt und sucht mich alle stunden:
> Den Groschen findt der Geist, der Vatter nimbt den Sohn.
> Der Hirte Jesus trägt das Schaaff mit sich davon.
> Schau wie ich Dreyfach bin verlohren und gefunden!’[22)]

In geest doen deze overwegingen denken aan het beste dat de 17e eeuwse poëzie in Nederland over het thema schonk. Ons volk en onze cultuur waren de dichter trouwens niet vreemd: als Joannes Scheffler, zoals hij vóór zijn overgang tot het Katholicisme heette, had

hij van 1645 tot 1647 te Leiden medicijnen gestudeerd en kort vóór zijn dood in 1677 maakt hij een duitse vertaling van ***De Evangelische Peerle***.

Toespelingen op ons thema van de Jezuiet Friedrich Spee hebben soms een wat donkerder toon: het zwaartepunt ligt dan meer op de waarschuwing dan op de bemoediging. Een ***Ermahnung zur Busz an den Sünder*** uit de bundel ***Trutznachtigall*** roept, als een laatste raad ten goede:

> ‘Kehr wider, o verlohrner Sohn,
> Reisz ab der Sünden banden.
> Ich schwer dir bey dem Gottes thron.
> Die gnad ist noch fürhanden’.[23)]

In ***Ein ander Buszgesang eines zerknirschten hertzens*** gaat de beschrijving van de bittere toestand van de zondaar over in een tedere samenspraak tussen vader en zoon, waarin het volgende wel een hoogtepunt is:

> **S.**
> ‘Ach vatter, bins mit nichten werth,
> Mich lasz bey deinen füssen.
>
> **V.**
> Ach kind, dein heb ich lang begerth,
> Müsz dich nun hertzlich grüssen.
>
> **S.**
> Ach vatter, liebster vatter mein,
> Wan ich der sünd gedencke!
>
> **V.**
> Ach liebes kind, nit also wein:
> Ich dirs von hertzen schencke’.

Het omvangrijke gedicht eindigt in dankbare jubel en spoort de zondaars aan tot ongemeten vertrouwen:

> ‘Ach sünder all, ausz aller welt
> Last euch bey zeiten sagen.
> In eyl in eyl euch understellt,
> Wolt nie, ach nie verzagen’.[24)]

Dergelijke verzen, uit Bijbel-overweging ontstaan en in zielenijver verbreid, zullen het bijbels-godsdienstige leven van het volk hebben gevoed en bereikten aldus, wat de Contrareformatie in de 17e eeuw beoogde, zonder dat een somberheid als van het Jansenisme iets van het genadelicht verduisterde.

4. Schakeringen in de Nederlanden

Terwijl in Europa verschillende geestelijke stromingen de zienswijze op Christus' grote Parabel regelden, valt er bij de 17e eeuwse literatuur der Nederlanden niets treffends te bespeuren. Daar groeiden in hoofdzaak de oude tendenzen van de 16e eeuw voort. De godsdienststrijd doofde na een kleine opflakkering uit; de lichtzinnigheid en de boetvaardigheid werden contrasten.

Als Vondel de Gelijkenis nooit tot onderwerp van een schepping nam, dan is dit voorbijzien van een zo geliefd thema nogal eigenaardig; opvallender echter wordt dit, wanneer wij in ogenschouw nemen, dat Vondel in bittere werkelijkheid de vader heeft moeten zijn van een verloren zoon, zonder dat hem de vreugde van het wederzien beschoren was. De weinige keren dat hij de Parabel ter sprake brengt, doet hij dit terloops, onpersoonlijk, geobjectiveerd naar een of ander incident uit de godsdienststrijd. In zijn ***De Boeren Categismus*** van 1629 beschimpt hij de Theologische Faculteit van Leiden, die het gezag der Amsterdamse magistraat zou hebben ondermijnd, en hij laat in de dialoog tussen student en boer deze laatste zeggen:

> ‘Best maecktmer verckensdrijvers af,
> Gemest met spoeling en met draf’.[25)]

Waarschijnlijk is het alleen de bedoeling, de contraremonstrantse theologen te vernederen door ze gelijk te stellen met de Verloren Zoon in zijn ellendigste toestand. Wij kunnen hier op z'n hoogst van een verwijderde toespeling spreken. Toen Vondel een aantal jaren later over zijn ***Altaergeheimenissen*** was aangevallen door Jacob Westerbaen, heeft hij in een breedvoerige repliek geen heil gezien;[26)] hij beet echter van zich af in een korte snauw van acht regels, waarin hij, na gewezen te hebben op de onenigheid omtrent het Altaarsacrament

tussen ‘Martijn’, ‘Calvijn’ en ‘Socijn’, zijn tegenstander toevoegt:

> ‘O yveraer! waer toe vervoert u het bedroch!
> Gy smaeckte eerst Mann', en nu vervalt gy tot den troch.
> Verloore Zoon, ey keer nae Vaeders huys in 't ende;
> In Rakou eetmen draf, uyt honger en ellende’.[27)]

Dat de toch weinig roomsgezinde Gerard Brandt een latijns gedicht van zijn tijdgenoot, kardinaal Maphaeus Barberinus, de latere paus Urbanus VIII, vertaalde, is, gezien de waardering die vele kopstukken van onze 17e eeuw voor deze kerkvoogd als dichter hadden, niet zeer verwonderlijk. Wel is het voor ons interessant te zien, dat protestant en katholiek elkaar juist bij onze Parabel vonden.[28)]

Het latijnse origineel komt onder de titel ***Poenitens*** voor in Barberinus' ***Poëmata*** en is een zuiver-christelijke beschouwing over de verhouding van de zondige mens tot de heilige en barmhartige Schepper.[29)] Gerard Brandt vertaalde het in zijn ***Poëzij*** als ***De Boetvaardige Zondaar.*** De tot inkeer gekomen mens is zelf aan het woord en is overvloedig met bijbelse toespelingen. Hij vergelijkt allereerst zichzelf met Lazarus:

> ‘Ik, dien de diepe nacht der zonde houdt begraven’

maar acht zich er erger aan toe dan deze, daar hij ‘na 't geestlijk sterven’ in het ‘elendig graf des lichaams’ moet blijven. 's Heren goedheid geeft echter aan de dode ziel het leven terug. Dit leven is nog zwak en kwetsbaar; zijn handen zijn geboeid en ‘moeten sloven in 't vuile tichelwerk’ (herinnering aan de slavernij der Joden in Egypte). Dan vergelijkt de zondaar zich met Samson: Delila is de personificatie van de wellust, die hem van zijn kracht wil beroven (‘de schaer in 't haer te zetten’). Daarna komt hij tot de Gelijkenis van de Verloren Zoon en vertelt hoe hij zich in de eenzaamheid moet ophouden tussen de zwijnen en zich slechts met ‘eekels’ moet voeden. Hij spreekt de Verloren Zoon na:

‘Ik zal demoediglijk weêr tot mijn' Vader keeren,
En schult bekennen, och! hoe veel heb ik misdaen?’

De mens wil ontdaan worden van de boeien, die hem binden en verhinderen tot God te gaan. En nu baseert de dichter zich op een verlossend Christendom, waartegen het Oude Testament wegvalt:

‘Geen Moses, met zijn wet, maar uw gena geleye
Mijn voeten, bid ik, als ik keer tot mijnen plicht’.

Vergelijking met het latijn:

‘Non ego mihi Mosen, tuam sed Gratiam
Ducem regressus flagito’

voorkomt elk vermoeden, in de tegenstelling tussen Mozes' wet en de bevrijdende Genade een tendentieuse vertaling te moeten zien, welke de oude strijd tegen de werkheiligheid zou hebben opgehaald. Integendeel: de woordelijkheid, waarmee Gerard Brandt elke gedachte van Barberinus tot de zijne maakt, toont een zeldzame eensgezindheid.

De zondaar hoopt nu een veilige weg te kunnen vinden en rekent erop, dat God ook voor hem de wateren van de Rode Zee zal tegenhouden. Bij een schuldbelijdenis komt weer een bijbelse toespeling, wanneer de zondaar spreekt over zijn slecht gebruikte talenten:

‘Ik heb gezondigt, Heer, de toebetrouwde ponden
Zijn schendiglijk misbruikt: Ik keer mij weer tot u.....’

Aan het slot horen wij opnieuw de woorden van de Verloren Zoon:

‘Och goede Vader, laat m' in uwen huize leven:
De trouwring uwer min verknocht mij aan uw eedt;
Zo zal ik u, mijn Godt en Heer, niet meer begeven’.[30)]

Dat een protestant, ter godsdienstige verinniging, aan het volk de versregels voorhoudt, waarmee een kardinaal, die straks paus zal zijn, Gods genade-mysterie bezingt, zou in de 16e eeuw nauwelijks mogelijk geacht zijn.

Is dit het verzoenende slot van een controvers, die vele malen Christus' edelste Parabel in de literatuur besmet heeft?

Niet meer dan anecdotisch vinden wij de Parabel aangewend in een anonieme, half godsdienstige, half politieke boutade van zuid-nederlandse katholieke zijde, op het kortstondig boheems koningschap van de Paltsgraaf Frederik V. In dit gedicht van 1621, ***Postillioen uutghesonden om te soecken den veriaegden Coninck van Praghe,*** rijdt een bode uit om de zoekgeraakte 'winterkoning' op te sporen. Bij iedereen stelt de bode dezelfde, telkens meer komisch wordende vraag:

> 'Seght eens, hebdy niet ghesien
> Den verloren Palatin?'

In strophe 8 van het lange gedicht wordt Frederik tot een soort Verloren Zoon gemaakt. Door de steun van zijn schoonvader, Jacob I van Engeland, had hij het 'koningschap' verworven; derhalve wordt nu verondersteld, dat hij na het dolle en mislukte avontuur wel berooid naar zijn (schoon)vader zal terugkeren. Sterk is de overeenkomst niet, maar toch voldoende om de volgende vraag geestig te maken:

> 'Cooplie, die versch comt van Londen,
> Hebdy hem daer niet ghevonden,
> Heeft den Coninck gheen verlanghen
> Om aldaer weder 't ontvanghen
> Onsen nieuwen verloren sone,
> Ballinck van de Beemsche croone?
> Seght eens, hebdy niet ghesien
> Den verloren Palatin?'[31)]

Van protestante zijde schreef Jacob Revius onder bijna gelijke titel een antwoord, maar betrok daar de bijbelse figuur niet bij.[32)] Deze dichter schijnt trouwens van het thema maar weinig werk te hebben gemaakt, hetgeen ons evenzeer verwondert als bij Vondel. In zijn vers ***Gelykennissen Christi Gebeds-wyse,*** waarin de Verloren Zoon toch een ruime plaats had kunnen hebben,

komt hij er met èèn enkele regel af, enwel na het even sober vermelde Verloren Schaap en de Verloren Drachme.

> ‘Ick ben een schaepken, dat daer is
> Verbijstert inde wildernis,
> Ick ben een penninck wech-geraeckt,
> Een zoon diet lelijck heeft gemaeckt:
> O Vader soeckt my wederom
> Op dat ick blyf U eygendom’.[33)]

5. Verinniging en moralisering

Heel wat dieper gaat (eveneens in een gebed) Justus de Harduyn op de Gelijkenis in. Met zijn ***Hert-gronde belydenisse*** van 1620 bekent hij zijn vele zonden en tekortkomingen, begaan met geest, hart, ogen, gehoor en mond. Hij voelt zich een verschoppeling, een doemwaardige als de Verloren Zoon. Hij belijdt, hoe hij zijn vader, die hem zo beminde, ondankbaar heeft verlaten en besluit, in zijn uiterste armoede, zonder have en zonder kleren, naar zijn vader terug te gaan en dan te zeggen:

> ‘Aen U, aen u ghebodt, aen Hemel en aen eerde
> Uyt 't binnenste der Siel myn schult ick U belij,
> Uyt 't binnenste der Siel bidd' ick, verghevet my
> En al ben ick onweerd te zyn een van u sonen,
> Laet my als huerelinck te minsten by u wonen;
> Toont my dogh u ghenae en niet 'tuyterste recht.
> Hebt medelijden eens met my, u aerem knecht.
> Weert van my dese pyn en laet my noch niet sterven:
> Gunt my, dat ick noch eens ghesontheydt magh verwerven,
> En naer ghy van de doodt mijn lichaem hebt verweckt,
> Maeckt insghelyck mijn Siel van sonden onbevleckt’.[34)]

Het zuiver godsdienstige gehalte van dit gedicht doet aan contrareformatorische bezinning denken: het is of wij de stem van Anna Bijns horen: de keten der rouwmoedig biddende overweging is niet gebroken.

Bewerkt door een man als Jan Luiken moest het gegeven in woord en beeld wel in een bijzonder licht komen, waarbij alles wegvalt, wat niet tot de diepste

kern behoort. Bij hem is niets te vinden van de zinnelijke vermaken, door anderen zo graag geschilderd en besproken. In 1700 had hij voor de ***Historie des Ouden en NieuwenTestaments*** een met palmen omlijst vignet gemaakt, voorstellende de Verloren Zoon bij de zwijnen, waarop de eenzame, uitgeteerde figuur meelijwekkend uitkomt, staande bij de vele welvarende dieren.[35)] In 1710 verscheen ***De Onwaardige Wereld vertoond in vijftig zinnebeelden, met godlijke spreuken en stichtelijke verzen.*** Hierin bevindt zich een prent getiteld ***De moedwillige Armoede,*** waarop de Verloren Zoon neerknielt tussen de zwijnen; vóór hem staat de grote wereldbol, waar hij een deksel heeft afgenomen, zodat die een soort etensketel lijkt. Daar schept hij de wereldse wellustspijs uit, die hij thans bedachtzaam beziet; in de verte schijnt het vaderhuis te liggen. Een vers, dat aan deze afbeelding wordt toegevoegd, is even karakteristiek. De dichter neemt zelf het woord en spreekt in de Verloren Zoon de mensenziel toe. Van beschrijving of verhaal is geen sprake; alleen maar van een stichtende toepassing. De eerste regels reeds grijpen de ziel aan en overrompelen haar met berouw:

> ‘Al lang genoeg den draf gegeeten,
> Die voor de swijnen word gesmeeten,
> O Arme ziel, verlooren zoon!
> Dien draf van ijdelheid en zonden,
> In uw verkeerde lust verslonden,
> En van den Duivel aangeboôn.
> Dien slechten draf der bolsteringen,
> Van haast vergaande aardse dingen,
> In onvolmaakte lust en vreugd.
> Bedenkt en overlegt het nader,
> Keerd weêr, tot God, uw waarde Vader,
> En eet de schoone spijs der deugd;’[36)]

Voor de ***Schriftuurlijke Geschiedenissen en Gelijkenissen*** graveerde Jan Luiken voor de derde maal de Verloren Zoon en nu de terugkeer tot het vaderhuis. Vanuit een groepje druk-gebarende mannen bij de poort is de vader de neergeknielde zoon een flink eind tegemoet gelopen met ter omhelzing uitgebreide armen. In het erbij afge-

drukte gedicht wordt de eenvoudige menselijke vertelling opgeheven tot de hoogte van de mystiek, wanneer de dichter de ziel uitnodigt, de aardse dwaalwegen der zonde te verlaten en terug te keren tot haar Oorsprong, het Goddelijk Wezen, waaruit zij was voortgekomen; in de versmelting met God is haar enig geluk gelegen:

> ‘Die in hem zelven voeld een Vonkje van Begeeren,
> Om uit de Wereld tot zijn Oorsprong weêr te keeren,
> Die maak zich daad'lijk op; Die staan zijn zaaken schoon,
> Zo hij het spoor maar volgd' van dien Verlooren Zoon,
> Die uit baldadigheid en stoutheid al het zijne
> Moedwillig had verdaan tot aan den draf der zwijne,
> Die hij begeerden, doch, na wensen, niet en vond,
> Zo dat het loopend rad der zinnen stille stond,
> Om weêr te keeren, daar 't zijn oorsprong had genomen
> En als een dienstknecht bij den Vader t'huis te komen:
> Gij arme ziel, zo lang' en ver van huis gedwaald,
> Die d'uiterste Armoed' hebt op uwen hals gehaald,
> En geen verzading vind in verre en vreemde landen,
> Van Goed en Eer ontbloot, bekleed met smaad en schande,
> Die maar een hoeder van de vuile zwijnen zijt
> En bij den slaafsen dienst gebrek en honger lijd;
> Keerd weder, 't is uw tijd om 't lieve Huis te vinden
> Daar gij geboren zijt en daarmen U beminden;
> Te meer, dewijl Gij ziet, hoe 's Werelds Maatschappij
> Van liefde in haat verkeerd, en valse vriendschap zij.
> Zo Goed is God, dat Hij 't Berouw niet wil verstooten,
> Maar vriendelijk omhelst, om Zijne Gunst t'ontblooten;
> Keer weder, arme ziel, keer weder tot uw God,
> Zo vind Gij alles wat u lief is tot een lot’.[37)]

De twee verzen en de drie afbeelingen waarop wij konden wijzen, geven grond voor het vermoeden, dat het zwaartepunt van Luikens beschouwing eerder lag op de ware schatting van het aardse, die tot onthechting leidt, dan op het accentueren van vertrouwen voor de diepst gevallenen, een vertrouwen, dat hij misschien tot het vermetele toe heersen zag. Deze houding behoeft ons niet te verwonderen in een man, die uit berouw de vreugden der goddelijke Liefde had zien opgroeien. Ook de tijd waarin hij leefde, zal die accentverschuiving in de hand hebben gewerkt: er was vertrouwen genoeg maar genotzucht te veel.

Het is interessant, op dit punt de protestant te zien

samengaan met zijn oudere tijdgenoot, de Jezuiet Adriaan Poirters. Dat deze in zijn even praatgraag als levenswijs boek ***Het Masker van de Wereld afgetrokken,*** de populaire Parabel zou hebben voorbijgezien, is welhaast ondenkbaar. In zijn verhandeling ***Wellusten zijn vol leetwezen*** levert de bovenste titelprent reeds een voorstelling van de Verloren Zoon.[38)] De Parabel vormt bij Poirters een telkens terugkerend motief, wanneer hij betoogt, dat een weinigje wellust, in blindheid genoten, een sleep van ellenden met zich brengt. Een bedreiging dus, waarbij de overweging van Gods alles vergevende barmhartigheid op de achtergrond blijft.[39)] Vond de zielzorger Poirters, dat men door eeuwenlange bijna uitsluitende benadrukking dáárvan, tot vermetel vertrouwen was gekomen, zoals soms het publieke leven van zijn tijd deed vermoeden?

6. Ontwijding

De Parabel in dienst van de boeteprediking vormt waarlijk een noodzakelijk tegenwicht voor het lichtzinnige sollen met een vergevingsgezindheid, welke de zondaar veilig stelde en de zonde zo weinig mogelijk afschrikwekkend maakte. Al te veel hadden auteurs en beeldende kunstenaars de Verloren Zoon in bescherming genomen en als belanghebbenden zijn uitspattingen met toegevendheid beschouwd, alles met een beroep op het latere berouw, dat een voordelige afloop garandeerde. Een voorbeeld van wel zeer grove ontwijding, die in de 17e eeuw mogelijk bleek, is de ***Hedendaagse Verlooren Soon*** van W.D. Hooft, de 3e Februari 1630 op de Amsterdamse Academie gespeeld.[40)] Christus' Parabel doet eigenlijk alleen dienst om de stof te leveren voor een volksstuk, dat het in platheid wint van ***Warenar, De Spaanse Brabander*** en ***Trijntje Cornelis*****.** De bouw is die van het bekende Volksboek ***De Historie van den***

Verloren Sone en de daaraan ten grondslag liggende franse ***Moralité*** van 1535.

De Verloren Zoon, een jonge Amsterdammer Juliaen, die door twee schavuiten langs allerlei kroegen en bordelen is gevoerd, steelt geld uit het kantoor van zijn vader. Hij wordt echter door zijn stiefmoeder Gerrebrich betrapt en maakt zich met zijn kameraden uit de voeten. Dezelfde nacht wordt hij door ratelwachts op een kruiwagen dronken thuisgebracht, kort nadat een zo juist geboren, van hem afkomstig, kind voor de deur was te vondeling gelegd. Toch weet de deugniet de volgende dag, door berouw te veinzen, van zijn vader het moederlijk erfdeel los te krijgen. Hij vertrekt nu naar Den Haag en komt in een herberg, waar hij in handen valt van de waardin en enige sletten. In dronkenschap wordt hij van alles beroofd en gaat zich als varkenshoeder verhuren bij een boer. Hierna volgt de gewone afloop van spijt, terugkeer en verzoening en het feestmaal met het gemeste kalf.

Het Parabel-verhaal staat er ruim ten voeten uit, maar de atmosfeer is troebel en zo volkomen onbijbels, dat het zwakke moralistische gepraat aan het slot de profanering wel lijkt te verscherpen. Een stuk als dit van Willem Hooft is als een schilderij van Hemessen van bijna een eeuw geleden; de titelplaat van de uitgave van 1630 is dan ook kennelijk in die geest. Het stuk is niet ten onrechte een blijspel genoemd enwel van een soort, dat door de vele ruwe en aanstootgevende tonelen de actie der predikanten tegen de Academie moet hebben in de hand gewerkt.[41)] Het ontbreken van ernstig godsdienstig tegenwicht vormt bij Hoofts spel de zwakste zijde; de Verloren Zoon is hier verlorener dan ooit: niemand gelooft iets van een bekering uit een zinnenroes, die tot het laatste toe betovert. Juliaen is niet beu van het zondigen, maar vindt het alleen jammer, dat het niet meer kan en kiest van twee kwaden het minste door terug te keren.

7. Herstel

Een drama, dat in godsdienstig opzicht de 17e eeuwse letteren heel wat waardiger vertegenwoordigt, is ***Den Verloren Sone Osias oft bekeerden Sondaer*** van Cornelis de Bie, in September 1678 vertoond in de schouwburg te Lier en in 1689 te Antwerpen uitgegeven.[42)] Het is onder invloed van Lope de Vega's ***El Hijo Pródigo*** geschreven en vertoont duidelijk een katholiek karakter, hetgeen al gegist kan worden aan de veelvuldige vulgaat-citaten en bevestiging vindt in de 'vidit'-verklaring van een kerkelijke censor. Reeds in het 'Voorworp' wordt de lering boven het 'geval' gesteld en dit blijkt het hele spel door gehandhaafd zonder schade voor de dramatische kracht. De ook hier niet ontbrekende bordeel-scène is allesbehalve stichtend en er zijn platheden genoeg, maar we vinden hier niet dat brutale lef van de zonde, dat de toeschouwer of lezer overrompelt en omlaag trekt. In dit stuk, dat minder hard en meer menselijk is, wordt door alles heen het goede gepredikt. Osias is zwak, niet doortrapt: hij zondigt, maar aarzeling en strijd verraadt ook gunstige mogelijkheden. Het is niet alles geestelijk uitschot, dat hier op het toneel verschijnt. De vader, de moeder en de zuster zijn beminnelijke figuren en de oudere broer Amadis heeft karakter genoeg om zich, als zijn vader hem tot verzoening aanspoort, zelfs op bovennatuurlijke grond gewonnen te geven met de woorden:

> ..... Heer vader, 'k stel den wil
> 'Dan in den wil van Godt, soo zyn wy uyt gheschil'.

De twee parasieten, die Osias op het slechte pad brengen, zijn personificaties in rederijkerstrant: 'Sorgheloose Wellusticheyt' en 'Onghebonde Vrijheydt'. Een derde abstractie, 'Voorsichticheyt', vormt het psychologisch tegenwicht in het proces der bekoring. Osias heeft op zijn tocht aan 'Voorsichticheyt' de weg gevraagd, zonder zich aan de wijze vermaningen te storen.

De auteur maakt hier gebruik van het aan de rederijkers herinnerende echo-gesprek, waardoor de voor het publiek bedoelde moralisering aan sfeer en indruk wint.[43] De bekering van de Verloren Zoon is niet enkel gebaseerd op gemis aan natuurlijk goed maar geschiedt door rechtstreekse hemelse tussenkomst: terwijl Osias, bestolen en half uitgekleed, op straat zijn roes uitslaapt, verschijnt hem een engel, die hem berouw inspreekt. Geheel geraakt 'int schipken van reyn uyt', zoals zijn teleurgestelde page hem nu smalend noemt, belandt hij bij de goedmoedige boer Abdon en in zijn verlatenheid komt hij tot een waarlijk edelmoedig gebed en dankt God voor de strenge les.

Het is opvallend, hoe vaak en hoe sterk de schrijver de realiteit loslaat om in de toepassing te treden. Hij laat Osias dingen zeggen, die onmogelijk zouden gepast hebben in de mond van de zoon uit de Parabel, zoals dit gebed in het 'Leste Uytcomen', na de verzoening met de vader.

> 'Ghebenedijt moet sijn eeuwich in eeuwicheyt
> Den Salighmaker, die mij toont bermherticheyt'.

De strekking beperkt zich niet tot lofprijzing van Gods barmhartigheid of tot opwekken van vertrouwen; zoals anderen dat vóór hem reeds hadden gedaan vanaf ***Elckerlyc*****,** wijst hij hoofdzakelijk op de onheilen, die de zonde over de mensen afroept. Hij geeft daarbij blijk, de fouten van zijn tijd goed te kennen: hij ziet niet uitsluitend de zinnelijkheid, volgt veeleer Vondel na in zijn ***Roskam*** en straft bij monde van de boer Abdon de hoogmoed af en het dwaze standsverschil; hij stelt de hebzucht aan de kaak, de tekorten aan sociale rechtvaardigheid, de oneerlijkheid en de woeker.[44] Hij zet deze gebreken nadrukkelijk op één lijn met de zinnelijkheid, in een twistgesprek tussen de twee gepersonifieerde verleiders. 'De Sorgheloose Wellusticheyt' geeft toe, de eigenlijke oorzaak van Osias' val te zijn en acht dit een rechtmatig succes in een strijd, waarin

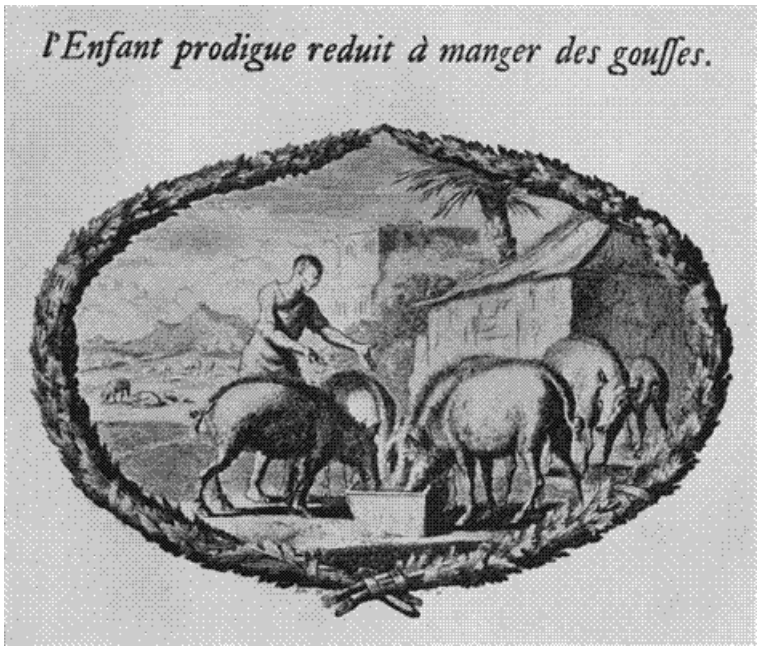
ook andere ondeugden hun kansen namen. ‘Daer zijn veel woeckeraers die hedendaeghs regeren’ zegt hij smalend en eist daarmee zijn recht op om òòk zijn slag te slaan.

Het drama van Cornelis de Bie beschouwt het zondeprobleem vanuit het standpunt van een eeuw, die eigen kracht maar ook eigen verantwoordelijkheid begon in te zien.[45)] De bijbelse levensstijl, waarvan een Jan Luiken zong en Adriaan Poirters preekte, werd door het toneel gesteund; de wijding, door Willem Hooft in al te frivool realisme geschonden, werd aldus afdoende hersteld.

8. Beeldende kunstenaars buiten en binnen bijbels kader

De literaire bewerkingen van ons thema, voor het merendeel dramatisch of episch, verwerken meestal alle hoofdmomenten. Alleen een bijzondere behandeling van één of meer episoden is in staat om aan de bewerking een duidelijk karakter te geven, hetzij van wereldsheid, hetzij van ernst. Bij de beeldende kunst echter, die betrekkelijk zelden het verhaal in z'n geheel uitbeeldt, is de keuze van het onderwerp meestal voor het karakter doorslaggevend: in zoverre spreekt zij een duidelijker taal dan de literatuur en stelt zij meer absoluut tegenover elkaar de menselijke houdingen, die tenopzichte van Christus' leer mogelijk zijn.

Als geschilderde taferelen van een zinnespel zien we alle vier de bekende episoden uit de Parabel afgebeeld op de monumentale triptiek, die Barent Fabritius in 1663 voor de consistoriekamer van de Grote Kerk in Leiden leverde:[46)] links op de voorgrond het vertrek van de jongeling; op de tafel een gevulde geldzak en een wisselbrief, waar hollands-nauwkeurig op geschreven staat: 7000 gulden; vervolgens op de achtergrond het lustige leventje van minnen, drinken en eten; daarna, eveneens



Jan Luiken
VIGNET UIT HISTORIE DES OUDEN EN NIEUWEN TESTAMENTS

Jan Luiken
AFBEELDING UIT DE ONWAARDIGE WERELD

op het tweede plan, de Verloren Zoon als zwijnenhoeder en tenslotte, rechts, geheel op de voorgrond: de berouwvolle terugkeer en de liefderijke ontvangst.

Deze triptiek is een getuigenis van waardig, Bijbelbeschouwend leven en wellicht de meest geslaagde schilderrij, welke de volledige Parabel weergeeft; prentenseries als de ***historie van Sorgheloos*** blijven er bij in de schaduw, zijn trouwens van een andere aard. Dat is ook het geval met de in tijdsorde toch dichtbij liggende, op de eigen tijd afgestemde anonieme prentenreeks van 1660 uit de Zuidelijke Nederlanden, volslagen 17e eeuws in kleding en interieur. De onder de prenten afgedrukte eenvoudige rijmpjes in het nederlands en frans doen slechts een onderrichtende volksuitgave vermoeden.[47)] Veel meer dan zulke complete ‘vertellingen’, vinden wij uitbeeldingen van speciale episoden. Van de ons bekende kunstwerken, die braspartijen en woeste bordeelscènes aandienden onder de titel van de Verloren Zoon, menen wij er niet èèn te kunnen aanvaarden als bijbelse voorstelling. Het weinige dat de Gelijkenis over het zondige leven zegt, was, op voorbeeld van de literatuur, (met meer brutaliteit) aangedikt met fantasieën, die waarschijnlijk wel aan de realiteit beantwoordden, maar die de wijding schonden en een doel in zichzelf vonden. Het bijbels etiket was mode of traditie of voorwendsel van een stichtelijke strekking voor het bijbelsgezinde volk. Was het wellicht een erfstuk van het Humanisme, dat alles verantwoord achtte met een didactische bedoeling? In feite had de Parabel hier een profaan schildersthema geleverd, dat alleen in de titel nog verband hield met z'n herkomst. Men is op de weinige en ingetogen Evangelie-woorden aangevallen en heeft er pikante accenten op gelegd, schijnbaar alleen om zich onder schriftuurlijke dekking te vermeien in de regionen van zinnenlust. Wat is er voor bijbels te ontdekken aan ***De slemppartijen van de Verloren Zoon*** van Frans Hals?[48)] Een weelderige feestdis buiten! Tussen veel vrijende paren, valt er èèn ‘koppel’ bijzonder op, dat dan wel

de Verloren Zoon met een vrijster zal zijn! En maakt Dirck van Baburen met zijn sensueel genrestuk wel veel verschil tussen heidense en bijbelse inspiratie, wanneer hij de fleurig uitgedoste jongeling afbeeldt, die zijn arm geslagen heeft om de taille van een weinig geklede jonge vrouw, terwijl een gewiekst oud wijf hem het glas vol schenkt?[49)] Waarom is dit bordeel-stuk nog de Verloren Zoon genoemd? Ook Gerrit van Honthorst dient, nog ruim een eeuw na Hemessen, bordeelscènes als geschiedenis van de Verloren Zoon aan, blijkbaar alleen om met die benaming de wereldse voorstelling aanvaardbaar te maken.[50)]

In het drinkgelag, dat de jonge David Teniers onder de bekende titel presenteert, leidt het idyllische van de buiten-herberg en de landelijke achtergrond de aandacht enigszins af van de jongeling en de jonge vrouwen, wier samenzijn hier niet onverdacht is. Het pikante wordt daardoor verzacht, maar een Bijbel-voorstelling is het niet.[51)]

Jan Steen heeft wel een zevental 'Verloren Zonen' op zijn naam staan, maar, getoetst aan het mysterie van zonde en genade, zal het overgrote deel toch op de bijbelse weegschaal te licht worden bevonden. Weliswaar zou Jan Steen zonder de (spreekwoordelijke) braspartij misschien nooit tot het schilderen van een sprankelend burger-blijspel als ***Soo gewonnen, soo verteert*** gekomen zijn, maar hier is toch de heilige stamboom overwoekerd met werelds onkruid.[52)] Wij menen ons veilig te kunnen aansluiten bij de waarschuwing, dat niet elke voorstelling van een jongmens in vrolijk gezelschap bij Jan Steen de Verloren Zoon bedoelt en dat alleen de 'terugkeer' zeker de Parabel uitbeeldt.[53)]

Voor de onfortuinlijke afloop van het avontuur, waarbij de Verloren Zoon de herberg wordt uitgesmeten (een scène waar de literatuur zo graag haar hart aan ophaalde), wordt in de beeldende kunst meestal alleen op de achtergrond een plaats ingeruimd als

vermanend contrast; het onderwerp is zo bijkomstig, dat het slechts in verband herkend kan worden. Een afzonderlijke uitwerking vinden wij waarschijnlijk alleen in de series; een kussenbekleding uit Vlaanderen, van omstreeks 1600, geeft weliswaar deze scène als hoofdzaak, maar het is zeer goed mogelijk, dat dit kussen ook deel van een reeks uitmaakte.[54)]

De Verloren Zoon bij de zwijnen bood aan de kunstenaars vanzelf weinig kans voor wereldse taferelen; veeleer kon de dageraad van inkeer, berouw en genade erin uitstralen. Wij zagen dit bij Dürer en het geschiedt ook in de fresco-schildering van Frederico Zucchero in een der kapellen van de Gesù te Rome, waar engelen aan de biddende boeteling Gods vergiffenis komen melden.[55)] Etsen als die van Alphonse Legros en Sir Charles Holroyd zijn van een ontroerende stilte en verlatenheid: bij de eerste is de Verloren Zoon een eenzame knielende figuur, gebogen van droefenis; bij de tweede staat hij versuft van smart in de schaduw van een zware boom. De gave ernst harmonieert met de Parabel, waarmee wordt goedgemaakt, dat de sfeervolle natuur wat te veel van de aandacht eist.[56)]

Het is opvallend, dat Nederlandse schilders als Rubens en Jordaens deze episode slechts schijnen te hebben verwerkt als bijkomstigheid in een ander onderwerp, zoals reeds van Paulus Bril is opgemerkt. Rubens' schilderstuk uit het Museum te Antwerpen, dat het avondlijke leven rond een boerderij weergeeft, verandert nagenoeg niets door de aanwezigheid van de Verloren Zoon, die er de titel aan geeft. Afgezien nog van het feit, dat de persoon bij de varkenstrog er nogal welgedaan uitziet en zijn houding veel te theatraal is voor een vermorzelde boeteling, is hij geenszins de hoofdfiguur. Het gaat hier om de stal, de avondschemer, de hemel, de meid, de knechten en de paarden. Werd het 17e eeuws publiek, dat gehecht was aan de Gelijkenissen en die gaarne zag uitgebeeld, met dergelijke quasi-bijbelse werken niet misleid? De schilders wisten, wat het volk verlangde: het

Bijbel-verhaal gold als introductie, zoals het bij de bordeelstukken als verontschuldiging diende. Terwijl over Rubens getuigd is, dat bij de meeste zijner bijbelse stukken het landschap niet meer dan een bescheiden en harmoniërende begeleiding vormt, zien we in het besproken schilderij juist het tegenovergestelde; maar dat is dan ook een bijzonder geval genoemd.[57)]

Bij Jordaens is deze vervlechting meer principieel, meer bewust: hij schijnt nagenoeg geen moeite te doen om zijn schilderijen Bijbel-stukken te laten schijnen. Hij is schilder van mensen en dieren en landelijke taferelen. De Verloren Zoon is in deze milieu's niet misplaatst, maar hij is geen noodzaak en centrum; bij al de deemoed, welke de schilder over zijn wezen spreidde, vermag hij de schilderij niet met de geest der Parabel te laden. Wij doelen hier op het stuk dat te Dresden bewaard wordt, maar ook op andere, kleinere werken van diezelfde naam.[58)]

In tegenstelling tot de voorgaande episoden vertoont de terugkeer van de Verloren Zoon en de ontvangst door de vader nagenoeg geen ontsporing op rekening van de kunst: integendeel, de sterkste uitbeelding kwam hier het dichtst bij de Parabel. Wij zien weliswaar vaak alleen een uiterste van natuurlijke goedheid geschilderd; maar liet ook eigenlijk Christus niet de triomf aan de natuurlijke vaderliefde, welke Hij edel genoeg achtte om te worden verbonden met het barmhartigheidsmysterie van de Hemelvader? Het is, of Christus beide emoties van gelijke orde achtte en daardoor vertoont elke voorstelling van deze episode iets van de hemelse verwantschap. Een serie van Murillo, die de hele Parabel behandelt en veel zou weg hebben van een reeks genre-stukken, ontvangt door deze laatste voorstelling een weldadige wijding.[59)] Een doopschotel uit het einde der 17e eeuw heeft als middenstuk de terugkeer van de Verloren Zoon.[60)] Hieruit blijkt, dat de eeuwen-oude traditie, welke deze Gelijkenis bij de oosterse zowel als bij de

westerse doop-liturgie betrok, bestendigd is; dit wordt trouwens bevestigd door de kring van medaillons, die alle met de doop verband houden.[61)] Dit verheven karakter verbleekt nauwelijks op het toch ietwat pronkerige schilderij van Domenico Fetti, waarop trots de kolossale zuilen en paleispoort de vaderliefde en de deemoed van de zoon blijven overheersen.[62)] Het blijft volkomen gehandhaafd op het aandoenlijke stuk van Guercino, waarop de zoon in het gedempte licht van het glas-in-lood-raam, met behulp van de patriarchale vader de schande van zijn jeugd en de naaktheid, die daar het gevolg van is, met het witte kleed bedekt, terwijl de trouwe hond tegen hem opspringt als teken dat er niets blijvend geschonden is.[63)]

Ook aan het doek van de Utrechtenaar Abraham van Cuylenburgh, dat de ontmoeting van vader en zoon min of meer traditioneel weergeeft op het bordes van het vaderhuis, kan, ondanks een arcadische achtergrond en enige afleidende bijfiguren, dit karakter niet worden ontzegd.[64)]

9. De Verloren Zoon als Boeteling

De somtijds wereldse, dan weer kleurloze rol, die de Verloren Zoon in de 17e eeuw werd opgedrongen, had ook een eigenaardig godsdienstig tegenwicht. Nadat op de zitting van 15 Juli 1546 van het Concilie van Trente de Verloren Zoon aan de christenen als voorbeeld van boete was voorgehouden, hebben volksdevotie en kunst in deze figuur nieuwe kansen aangegrepen. Op zichzelf was dit verband even vanzelfsprekend als traditioneel: op een aan Cornelis Anthonisz toegeschreven houtsnede werd de teruggekeerde zondaar gevolgd door Boetvaardigheid met een kompas in de hand. Nu echter kreeg de Verloren Zoon, buiten het verhaal om, vorm en leven en werd, vaak in gezelschap van de eveneens uit een Parabel tot leven geroepen Tollenaar, opgenomen

onder de historische boete-figuren uit het Oude en Nieuwe Testament, zoals David, Petrus, Magdalena en de Goede Moordenaar. Van hervormde zijde werd deze gelijkstelling van werkelijke en verdichte figuren, die door de katholieken vaak met de biecht in verband werden gebracht, niet altijd toegejuicht, ofschoon een protestants ***Hantboecxke*** uit 1576 naast David, Petrus, de boetvaardige zondares en Zachaeus, toch ook de Verloren Zoon als voorbeeld van 'waarachtig berouw' gaf.

De kunst is op die nieuwe mogelijkheid afgesprongen. Voor het asyl der zinnelozen te Antwerpen schilderde Ambrosius Francken een triomferende Christus, die met het kruis in de hand verschijnt tussen David, de Verloren Zoon, Magdalena en de Goede Moordenaar, terwijl op de achtergrond de Tollenaar bescheiden vóór de tempelpoort bidt. Korte tijd later schilderde Otto van Veen hetzelfde onderwerp voor een altaar in de Lieve Vrouwekerk, terwijl ook van Jacob Neeffs en Daniël Seghers voorstellingen van gelijke aard en met ongeveer dezelfde figuren bekend zijn. Op een paneel van Rubens te München komt de Verloren Zoon niet voor, en is vervangen door Petrus; maar op Rubens' schilderij te Kassel, voorstellende Maria met Jezus en St. Jan temidden van de boetelingen, staat de Verloren Zoon op de voorgrond. Op een schilderij uit het Louvre, van Anthonie van Dyck, dat in een inventaris van 1663 kortweg 'de drij sonders' is genoemd, zijn bij Maria als toevlucht der zondaren slechts David, de Verloren Zoon en Magdalena samengebracht, blijkbaar de meest 'populaire' en meest voorkomende boetelingen.[65)] Ook de biechtstoelen in de katholieke kerken hebben onze Parabel-figuur zijn eigenaardige plaats tussen de heiligen gegund. In de Sint Jacobskerk te Antwerpen waakt hij met Magdalena over de rouwmoedige stemming der poenitenten.[66)] In de kerk van Sinaai bij Sint Niklaas flankeert hij, steunend op zijn staf, levensgroot uit hout gesneden, met David, van het einde der 17e eeuw af, de biechtvaderszetel en in 1921 liet pastoor Ariëns boven een biechtstoel in de

kerk te Maarssen de Verloren Zoon schilderen. Trouwens, in hoeveel katholieke kerken zal hij in raam of beeld juist in de buurt der biechtstoelen ontbreken? Hebben zich sommige kunstenaars in taal of beeld aan de Parabel vergrepen door te veel, misschien uitsluitend, oog te hebben voor het allermenselijkste, de 17e eeuwers zijn van de schriftuurlijke lering ervan niet vervreemd geweest.

10. Rembrandt

Hoe het komt, dat de 'terugkeer' binnen de Nederlanden bij voorkeur in het noorden werd behandeld, mag als vraagstuk wegvallen bij het onbetwistbare feit, dat hierin het hoogtepunt bereikt is door Rembrandt. In Rembrandt heeft de Parabel blijkbaar sterk geleefd. Het schijnt een onderwerp geweest te zijn, dat hem geen rust liet; hij heeft zich erop geoefend op verschillende tijdstippen van zijn leven, totdat hij pas kort vóór zijn dood de volle rijpheid vond. Hij heeft heel de Parabel al tekenend overwogen en in een reeks studies treffen wij de meeste bekende episoden aan.[67)] De 'terugkeer' heeft hij echter afgetast, zoekend naar een uitbeelding, die hem diep en geestelijk genoeg was. Van zijn prachtige ets van 1636, die in directe samenhang met Heemskercks houtsnede was opgebouwd, schijnt zijn tekening van ± 1635 uit Teylers Museum te Haarlem nog een voorstudie te zijn.[68)] Deze tekening is eigenlijk stiller, misschien dieper, meer lyrisch dan de uitgewerkte beschrijvende ets; zij is zuiverder Rembrandtiek en verraadt verwantschap met het grote schilderij van 1667 uit de Hermitage te Leningrad, het stuk waarin de nederlandse Verloren-Zoon-beschouwing culmineert. In beide afbeeldingen zien wij de zoon op de rug, de gezichten en hoofd-houdingen lijken op elkaar, al heeft de figuur op de tekening weelderig haar en op de schilderij een kaalgeschoren boevenkop; het voornaamste is echter,

dat beide stukken eenzelfde geest vertonen, eenzelfde soberheid van omgeving, eenzelfde lichtval op de hoofdfiguren, die bijna tot een èènheid versmolten zijn. Wat Rembrandt in de tekening reeds begon, maar in de op Heemskerck geïnspireerde ets van 1636 niet voortzette, dat doet hij op het volmaakte af in zijn schilderij: hij laat alle bijwerk weg; hij houdt de beschouwer gevangen op één punt, laadt hem met één gevoel, zoals hijzelf ook door één aandoening vervoerd werd. Men heeft dit als een rijpingsproces van zijn christendom gezien, een zuivering, een dieper worden van zijn mens-zijn met het groeien der jaren, een geestelijke concentratie, die hem uit de véélvuldigheid der levensgebeurtenissen trok naar de éénvoudigheid van de diepste zin der dingen.[69)] Inderdaad is van een nauwkeurige illustratie van het bijbelverhaal, zoals in 1636, geen sprake meer. Hij gaat zelfs even buiten het verhaal om en vergeestelijkt de vader door de levensbeperking van blind-geworden ogen. Het is, of hij de blinde Tobias in de blinde vader laat herleven. In 1636 gaf Rembrandt de zoon nog met het naakte, door ontbering geteisterde lijf, hier echter gaat de kleur van het verschoten kleed over in het rood van de vaderlijke mantel. Dit is de vereenvoudiging tot één ontroering, de verenkeling tot één kleur, het allesbeheersende rood, dat de eigenlijke inhoud van het schilderij heet te symboliseren: de liefdevolle genade. Rembrandt zou na dit werk niet veel meer aan de wereld te zeggen hebben gehad: ‘Dies ist Rembrandts letztes Wort. Die höchste Vergeistigung gelingt ihm in dem Ausdruck der Gnade’.[70)] De bewondering gaat crescendo, want bijna een halve eeuw later wordt verzekerd: ‘The return of the Prodigal Son is the last, and perhaps the most profound manifestation of Rembrandt's religious attitude’ en sterker: ‘In his most monumental religious painting the aged Rembrandt interprets the Christian idea of mercy with the deepest solemnity, as though this were his spritual testament’.[71)]

Het lijkt gewaagd te beweren, dat in Rembrandts

'terugkeer' van een parabel eigenlijk geen sprake meer is.[72)] Maar komt ergens de rolverwisseling tussen God en de menselijke vader meer absoluut uit? Vergeeft hier een vader zijn zoon of verzoent zich hier een God met Zijn opstandig schepsel? De voorstelling is geheel naar het bovennatuurlijke getrokken en de vader in zijn weidse ontferming kon terecht bovenmenselijk genoemd worden.[73)] Rembrandt is hier geen Bijbel-verhaler maar Bijbel-Vertolker: hij geeft geen vertelling, waarvan men de betekenis kan bevroeden; hij beeldt de betekenis zelf uit: de levende genade Gods.[74)] Hier wordt niet iets verduidelijkt, hier krijgt een mysterie de voor een mens bereikbare vorm; niet het berouw van de zoon wordt ons aannemelijk gemaakt, maar wij worden sprakeloos geplaatst voor het wonder der vaderlijke vergiffenis.

De lofliederen, die op dit schilderij van Rembrandt zijn gezongen, houden onwillekeurig ook een prijzen van de 17e eeuw in. Zijn genie was afgestemd op een tijd, die zich opnieuw christelijk aan 't bezinnen was, door de Hervorming en de Contrareformatie tegelijk, want in Rembrandt wordt meer dan de schilder van het Protestantisme gezien.[75)] Dit schilderij is een meesterstuk, dat vorm gaf aan het wezenlijke van de Parabel, waarin iedere christen, van welke richting ook, steun voor zijn gelovig vertrouwen vindt. De theologische waarheid van Gods oneindige ontferming werd door Christus tastbaar gemaakt en Rembrandt mocht op zijn manier dit woord van Christus doorgeven op grond van de wijding van zijn kunstenaarschap. Voor iemand, die uitsluitend voor l'art pour l'art leefde, kon misschien de bijbelse groeiaarde wantrouwen wekken ten opzichte van de echte bezieling en ten opzichte van 'wat het levende, in hoogeren zin het waarlijk aandoenlijke zou zijn'.[76)] Wanneer dit 'in hoogeren zin waarlijk aandoenlijke' alleen mogelijk was in een louter souverein, door niets dan zichzelf gevoed gevoel, dan zou inderdaad dit grote schilderij, waarin alles 'meer begrepen dan gevoeld' was, inderdaad 'geen meesterstuk' zijn. Aangezien ech-

ter de meest vrije genieën door de eeuwen heen in natuurlijke en bovennatuurlijke feitelijkheden de meest persoonlijke bezieling hebben kunnen vinden (noemen wij slechts Dante en Michel Angelo), zien wij dat ‘levende, in hoogeren zin waarlijk aandoenlijke’ liever van misleidende vaagheid ontdaan en kennen het met een gerust hart toe aan een werk, dat uit niets anders dan de zuiverste (niet naturalistisch maar bovennatuurlijk bezielde) ontroering kon zijn voortgekomen.

Eindnoten:

1) A. Schering *Geschichte des Oratoriums* (Leipzig 1911) 34 vg.
2) Schering 43
3) Schering 82
4) Alfred Poncelet *Histoire de la Compagnie de Jésus dans les anciens Pays-Bas,* (Bruxelles 1928) II, 77 vg.
5) Joseph Ehret *Das Jesuitendrama zu Freiburg in der Schweiz* 114 vg.
6) Ernest Boysse *Le Théatre des Jésuites,* (Paris 1880) 21 en 80
7) Het college te Parijs is in de 18e eeuw betiteld als ‘le point central qui attirait l'attention des meilleurs écrivains’, alsook ‘une espèce de tribunal permanent de littérature’. Vgl. Boysse 22
8) G. Brom *Vondels Geloof* 320 vg.
9) Poncelet 88 vg.
10) Brucker *La Compagnie de Jésus,* (Paris 1919) 781
    Boysse 352 vg.
11) Boysse 98
12) Boysse 100, 358, 366
    Brucker 780
13) Omtrent een opvoering van 1612 te Freiburg wordt gesproken van een ‘infinitus numerus’ van toeschouwers. Ehret 61
14) Arthur Luther *Geschichte der Russischen Literatur,* (Leipzig 1924) 74
15) Henri Brémond *Histoire Littéraire du Sentiment Religieux en France,* (Paris 1929) VII 279 vg.
16) Brémond 298 vg.
17) Brémond 293 vg.
18) Bourdaloue *Oeuvres*, VI 55 vg. Paris 1854
19) Bourdaloue VI 612-619
20) Brémond VIII 312 vg. *(La spiritualité de Bourdaloue)*
21) v. Koetsveld II 116 en 126 noot 1; II 519 vg.
22) Angelus Silesius *Der cherubinische Wandersmann*
    Halle a.s. 1895 IV 60, 61; 95, 96
23) Friedrich Spee *Trutznachtigall* Halle/Saale 1936 73 vg.
24) Friedrich Spee 94, 95
25) *De werken van Vondel* W.B. III, 258
26) Van Can in *Vondeljaarboek* 1949, 29
27) Vondel *Op het Ontheyligen van het H. Sacrament des Altaers door den Arminiaenschen Sociniaen* W.B. V 521
28) G. Brom *Vondels Geloof* 36 vg.
29) Maphaei Barberini nunc Urbani PP VIII *Poemata,* Plantijnuitgave Antwerpen 1634, 131 vg.
30) G. Brandts *Poëzy,* Amsterdam 1688, 590
31) Maurits Sabbe *Brabant in 't verweer,* Antwerpen 1933, 418
32) W.A.P. Smit *Jacobus Revius' Over-Ysselsche Sangen en Dichten,* Amsterdam 1935, II 107
33) W.A.P. Smit l.c. I Amsterdam 1930, 209
34) O. Dambre *Justus de Harduyn Goddelicke Lof-Sanghen,* Antwerpen 1933 89 vg.
35) P. van Eeghen *Het werk van Jan en Casper Luyken,* Amsterdam 1905, II no. 2679
36) Jan Luyken *De onwaardige wereld,* Amsterdam 1778, 18 vg.
37) Joannes Luiken *De schriftuurlijke Geschiedenissen en Gelijkenissen van het Oude en Nieuwe Verbond* enz. Amsterdam 1712, 536 vg.
    Vgl. D.A. Vorster *Protestantse Nederlandse Mystiek,* Amsterdam 1948, 137 vg.
38) P. Adrianus Poirters *Het Masker van de Wereldt afgetrokken,* Amsterdam z.j. 159

39) Poirters l.c. 170
40) W.D. Hoofts *Hedendaegsche Verlooren Soon* Amsterdam 1630
41) Te Winkel *Ontwikkelingsgang* III (1923) 417
42) Corn. De Bie *Den Verloren Sone Osias oft bekeerden sondaer. Comoedie (op de woorden ghetrocken uyt de Heylighe Schriftuer)* Antwerpen 1689
43) A.S. Kok *Van Dichters en Schrijvers;* 2e stuk, 106-128
44) In zijn *Toegift* zinspeelt de auteur rechtstreeks op Vondels *Roskam*.
45) *Osias* van Cornelis de Bie is nog in de 19e eeuw in Vlaanderen gespeeld. Edm. van der Straeten *Théatre villageois*, II 93
46) Thans in het Rijksmuseum te Amsterdam
47) J. Knipping *De Iconografie van de Contrareformatie in de Nederlanden* I 297 vg; afb. 205a en 205b
48) K.G. Boon *De schilders vóór Rembrandt*, Maerlant-bibliotheek IX 13; vgl. E.W. Moes *Frans Hals, sa vie et son oeuvre*, Bruxelles 1909
49) Museum te Mainz (cat. nr. 108) *Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1912*, afb. 3; Taf. 22
50) G.J. Hoogewerff *Gerrit van Honthorst*, Den Haag 1924 afb. XII
51) *The Gospels in Art* 182; vgl. D. Bax *Skilders wat vertel*, Oxford-University Press Kaapstad, Londen, New York 1951, 11, 13
52) C. Hofstede de Groot *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Holländischen Maler* Esslingen-Parijs, 1907, 15 vg. F. Schmidt-Degener *Het blijvend beeld der Hollandse Kunst*, Amsterdam 1949, 51 vg.
53) A. Heppner in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 1939/1940 vol. III 43, noot 2. Bredius *Jan Steen* 1927, pl. 11
54) Victoria and Albert Museum te Londen
55) Mâle *L'art religieux après le concile de Trente*, 1932, 70
56) *The Gospels in Art* 117 en 182
57) Knipping l.c. II 208 en 209
Pol de Mont *De oude Meesters der Schilderkunst in het Museum te Antwerpen*, Utrecht 1914, plaat 54
58) Max Rooses *Jordaens' Leven en Werken*, Amsterdam-Antwerpen 1906, 100 vg.
59) Mâle l.c. 70
60) Knipping l.c. I 259, afb. 179
61) Zie pag. 21
62) Milano Raccolta Conte Treccani
63) Roma Galeria Borghese
64) Centraal Museum Utrecht, no. 60
65) Knipping l.c. II 93-102
66) Mâle l.c. 71
67) *Rembrandt-Bibel;* Bilderschatz zur Weltliteratur VI Band 52-56
68) v. Rijckevorsel *Rembrandt en de Traditie*, Rotterdam 1932, 134 vg.
v. Gelder *Rembrandt en de Heilige Schrift*, Amsterdam z.j. 24 vg. en 52 vg.
69) Schmidt-Degener *Rembrandt*, Amsterdam W.B.z.j. 128 Dezelfde: *Het blijvend beeld der Holl. Kunst*, Amsterdam 1949, 22 vg.
70) Carl Neumann *Rembrandt* II 543 vg.
71) Jacob Rosenberg *Rembrandt*, Cambridge-Massachusetts 1948, 103 en 143
72) Schmidt-Degener *Phoenix* 1942, 153
73) Dezelfde: *Rembrandts tegenstrijdigheden*, 1944, 28; vgl. W. Martin *De Hollandsche Schilderkunst in de zeventiende eeuw*, Amsterdam 1936 98 vg.
74) v. Gelder l.c. 21
75) v. Rijckevorsel l.c. 31 vg.
76) v. Deyssel *Verzamelde opstellen*, Amsterdam 1906, IX 107

Hoofdstuk IV
De achttiende eeuw

1. Luchtige profanering en onbijbelse ernst

Wat met het Humanisme begon, heeft de 17e eeuw nodig gehad om te volgroeien, de 18e om tot verval te geraken en de 19e om excessen te vertonen, die soms reactie en vernieuwing in het leven riepen. Dit geldt bijzonder voor de geestelijke achtergrond, de verhouding tot Openbaring en Christendom, het probleem van goed en kwaad. De 18e eeuw heeft misschien de zwaarste last te torsen gekregen, overladen als zij werd met een niet te verwerken erfenis van mogelijkheden, terwijl de vitaliteit, door vroegere successen verslapt, geen kracht meer had om opnieuw uit te bloeien. Deze eeuw, die, de menselijke potenties verrassend ontplooid zag, beloofde zich niets dan vooruitgang en begon af te rekenen met de oude christelijke principen. De mensheid liep niet meer aan de hand van God en wankelde graag zijn eigen gevaarlijke weg: zoals Renaissance en Humanisme voor de menselijke geest een zekere souvereiniteit hadden opgeëist, welke echter in hoofdzaak beperkt bleef tot de kunstenaars, gaf de Verlichting het wereldlot over aan het denken en doen van de burgerij, waaruit de zwaarwichtige moralisering zou voortkomen, die in de spectatoriale geschriften is overgeleverd. Daarbij kwam voor sommigen een rustighoogmoedige levenshouding van genotzucht en levens-

durf, van spot met de overwonnen zonde-vrees en van gestyleerde onbeschaamdheid. Een dergelijke geest was zeker geen gezonde groei-aarde voor het motief van de Verloren Zoon, dat immers de zwakheid der afdwaling en de nederigheid van de terugkeer erkende. De Parabel was echter een zo ingeburgerd thema geworden, dat de literatuur en de beeldende kunst er nog steeds, al of niet met christelijk tintje, een bruikbaar gegeven in bleven zien. In de salons van Frankrijk schijnt het nogal favoriet geweest te zijn: getransformeerd naar het milieu, bood het mogelijkheden genoeg voor een handige verknoping, voor sensatie en pikanterie. Een aan Voltaire toegeschreven comedie ***L'Enfant Prodigue*** beleefde in twee jaar tijds dertig opvoeringen.[1)] Het eenvoudige bijbelse gegeven is in dat stuk opgesmukt met alles wat de tijd wilde zien. In tegenstelling tot het Evangelie geeft het 'de oudste' als Verloren Zoon. Natuurlijk is deze vergeeflijk-lichtzinnig maar ontroerend-eerlijk. De jongere broer is een zelfingenomen huichelaar, die als 'president de Cognac' aan de rijke burgerdochter Lise, de verloofde van zijn zwervende broer, een huwelijk opdringt. Later dreigt er een tweegevecht tussen de beide broers, er komt woordbreuk aan het licht, geldzucht vol berekening; het loopt echter goed af over de hele linie. Over een christelijke strekking maakt Voltaire zich niet veel zorg. Met geaffecteerde stem wordt het oude liedje gezongen over de eerlijke zonde en de onbetrouwbare deugdzaamheid.

L'Enfant Prodigue is in 1759 onder de titel ***De Wedergevonden Zoon*** in het nederlands vertaald door Antonie Hartsen, die de namen der personen vernederlandste.[2)] Dit spel schijnt in Amsterdam opgang gemaakt te hebben, want als Lucas Pater in 1763 in ***De juichende schouwburg*** ter gelegenheid van het 125-jarig bestaan der Amsterdamse schouwburg een opsomming geeft van de vele succesnummers, dan vinden we de volgende toespeling op het stuk van Hartsen:

‘Beschouw een weergevonden Zoon
Door wellust uitgeteerd, verleid tot schand'lijk minnen:
Wat blinkt zijn schuldbekentnis schoon!
Zij doet hem zijn Sophie en 's Vaders gunst herwinnen’.[3)]

In 1739, ongeveer gelijktijdig met Voltaire, trok ook de blijspeldichter en bestuurder van het italiaans theater te Parijs, Carlo Goldoni, het thema naar de regionen der Verlichting. De manier waarop dit geschiedde, is wel tekenend voor de passe-partout-rol, die men de Parabel vaak liet vervullen. Goldoni had in die jaren voor Venetië enige wereldse comedies geschreven met een bon-vivant Momolo als hoofdfiguur. Het laatste opgevoerde spel ***Momolo sulla Brenta,*** volgens een toen vaak gevolgd gebruik niet volledig in tekst gezet, had zich geen stichtende reputatie verworven, vooral doordat de toneelspelers de aan hun improvisatie overgelaten gedeelten danig voor gewaagde aardigheden misbruikten. Goldoni ging er daarom toe over, zijn stuk geheel op te schrijven en het van lichtzinnigheden te zuiveren. Hij gaf zijn spel toen ook een titel, die zijn sporen al verdiend had, en noemde het ***Il Prodigo.***[4)] Het hele geval heeft echter niets met het Evangelie te maken. Wij zouden zelfs kunnen denken, dat hij met de titel slechts ***De Verkwister*** bedoeld had, als wij niet verschillende afgezaagde nevenmotieven uit de prodigus-literatuur herkenden. Dat Goldoni in deze comedie de losbollige hoofdfiguur door het huwelijk terecht laat komen, is door het inlassen van een zielkundig proces misschien een verdienste; in zoverre hij echter aan de Parabel gedacht heeft, verminkt hij haar door elke gedachte aan een vergevende Vader weg te laten en haar op te dirken met de sensatie van een sexueel probleem. Dat was koren op de molen van een in haar weifelingen voor alles ontvankelijke eeuw.

Toen de wereld vol revolutie-dreiging was en de ideeën van Rousseau het leven tot het natuurlijke beperkten, schreef Schiller, naar Christian Schubarts ver-

telling, zijn spel ***Die Raüber***.[5] Heeft hij hiermee niet de bedoeling gehad een Bijbel-stuk te schrijven, dat neemt niet weg, dat de Parabel er een voornaam bestanddeel van is. Er zijn in het drama meerdere thema's vervlochten, die kenmerkend zijn voor Schiller en zijn tijd. De gewone psychologische tegenstelling tussen twee broers, waarvan de één begaafd, fier en levenslustig is en de ander sluw en laf, wordt vergroot door een toen heersend gedweep met genie en heldendom. Uit de vermenging van dit motief met dat van de Verloren Zoon groeide de figuur van Karl von Moor, een geniale rover, die zich wil wreken op de laster van zijn laaghartige broer en op het onrecht, dat leven en mensheid hem aandeden. Hij wordt de gevolmachtigde van een veemgerecht tegen de decadentie, een principiële misdadiger, die zich een voltrekker voelt van het recht. Daardoor is er geen kleinheid in hem mogelijk en acht hij zich een partij, die God een tweegevecht waard is. Hij breekt met alles, dat als goed erkend werd. Hij acht zich verdoemd door God en voelt zich weerhouden, als soms zijn natuurlijke hart naar het vaderhuis hunkert:

> 'Ich wollte umkehren und zu meinem Vater gehn, aber der im Himmel sprach, es soll nicht sein'.

Hij offert alles op aan wat hij zijn meedogenloze roeping acht, zelfs zijn geliefde Amalia, die hij eigenhandig doodt, en hij leeft voortaan op de eenzame hoogte van stoïcijnse verharding. Hij sterft zonder bekering en zonder enige troost.[6] Er is moeilijk groter tegenstelling denkbaar dan die tussen Karl von Moor en zijn voorganger uit het Evangelie. De zonde berust hier maar zeer ten dele op de zwakheid van een zinnelijke natuur; veeleer viert zich een boosaardige kracht uit, die romantisch gemaskerd is tot wreker der lafheid. De Parabel is in een doolhof geraakt van kwaad en goed, wanhoop en idealisme, heldhaftigheid en tragiek, sentimentele natuurliefde en kille onthechting. De Sturm-und-Drang

heeft alle registers open en daarbij moet het deemoedige lied van de Verloren Zoon wel onhoorbaar worden.

Hoezeer ook onderling verschillend, geven Voltaire, Goldoni en Schiller een beeld van de eeuw, welke, afrekenend met het Christendom, de Bijbel ontledigde van bovennatuurlijke waarden en haar opvulde met menselijke schijn van wijsheid, grootheid en adeldom. Het kwaad had vaak de wimpel der oprechtheid in top.

2. Het vitale poppenspel

Intussen was het marionetten-theater, dat in een groot deel van Europa wel onsterfelijk leek (Goethe hemelt in zijn ***Italienische Reise*** een poppenspel te Napels op), het thema op de karakteristieke wijze blijven voortdragen. Ook in de franse letterkundige kringen kwamen dergelijke prodigus-opvoeringen voor, echter zeer waarschijnlijk niet om de heilzame en stichtende strekking. Althans Madame de Graffigny, die in December 1738 in gezelschap van Voltaire en Madame Du Châtelet in het kasteel van Cirey een poppenspel ***L'Enfant Prodigue*** bijwoonde, schrijft in een brief, dat de opvoering haar heeft doen 'mourir de rire'. Voltaire was er zo enthousiast over, dat hij zeide jaloers te zijn.[7)]

Om ons van dergelijke marionettenspelen een voorstelling te maken, zijn wij aangewezen op een van geslacht op geslacht mondeling overgeleverde tekst van een 19e eeuwse opvoering, die tot in de 20e eeuw in gebruik is gebleven. Emile Pitou, die tot het laatst toe het marionetten-theater was trouw gebleven, maar tenslotte had moeten capituleren voor de stormaanval van de bioscoop, heeft, behalve interessante mededelingen van technische en historische aard, ook de complete tekst verschaft van het laatste Enfant-Prodigue-drama. Hij putte daarbij geheel uit zijn geheugen, want hij was gewend zonder manuscript te spelen; hij had de tekst en het systeem van zijn vader geleerd.[8)] Door het ge-

bruik om, ter versterking van het contact met het publiek, naar plaats en omstandigheid, actueel te improviseren, ruimde het poppen-theater, dat van nature al tot het amusante geneigd was, zòveel plaats in voor lachwekkende intermezzi, dat het komische er op het laatst een wezensbestanddeel van werd. Het kan ons dan ook niet verwonderen, op een affiche voor een Verloren-Zoon-opvoering gedrukt te zien: 'M. Pitou invite à cette soirée toutes les personnes qui aiment à rire'.[9] Het was gewoonte, de smaak van het publiek te peilen om daarnaar het kaliber der grove aardigheden te regelen.[10] De kleding en de interieurs waren natuurlijk 18e eeuws en zijn dat gebleven. De bouw en inhoud gaan terug op het duitse ***Puppenspiel*** uit de 16e eeuw en op de bekende franse ***Moralité*****.** De dramatische mogelijkheden die beide modellen boden, zijn tot het sensationele uitgewerkt. Zo bedreigt Benjamin, de Verloren Zoon, zijn vader, die hem op diefstal betrapt, met een revolver. De vader spreekt dan de vervloeking uit, dat de vruchten en elementen der aarde hem hun dienst zullen weigeren. Wanneer dan tenslotte Benjamin verlaten in de wildernis zwerft, wijken de vruchten, die hij wil plukken, terug en het water, dat hij wil drinken, wordt zuur. Trots allerlei verstrooiende en vaak weinig stichtende uitwassen wordt het spel toch even in meer bijbelse sfeer gebracht, wanneer de engel der hoop de verschoppeling komt troosten en dan zegt:

> 'Songe qu'ici-bas comme là-haut un père est toujours un père'.[11]

Wij zijn daarmee ineens bij de Parabel terug. Dit zouden wij ook kunnen zeggen over de vermaningen tot eerbaarheid, welke de vader zijn weergevonden zoon geeft, als de komische en lichtzinnige toespelingen van de huisknecht daarmee niet zo grof contrasteerden.

Er is reden genoeg om te veronderstellen, dat de hier beschreven vertoning een type vertegenwoordigt,

dat van de 18e tot de 20e eeuw het marionettentheater heeft beheerst. Het Verloren-Zoon-spel, dat tot het repertoire behoorde van de gewezen kleermaker Reibehand, die in de 18e eeuw te Hamburg een poppentheater hield, heeft er veel overeenkomst mee. De vaderlijke vervloeking leidt hier echter tot zulke zonderlinge dingen, dat het spel een spectakelvertoning wordt. Wanneer de Verloren Zoon in zijn ellende wat vruchten van een boom wil eten, veranderen die in doodshoofden; water verandert in vuur, rotsen springen aan stukken en laten een galg met een gehangene zien; de ledematen van die ongelukkige waaien uiteen en vallen èèn voor èèn op de grond; daarna voegen ze zich weer samen, zodat het skelet de Verloren Zoon gaat achtervolgen.[12)]

Wij kunnen hier weinig anders in zien dan smakeloos effectbejag. Door alle grollen en gruwelen heen was echter de gang en de strekking van de Gelijkenis zichtbaar gebleven en wie zal zeggen of voor het kijk-grage publiek niet toch iets van Christus' lering boven het tumult was blijven zweven? Het poppen-theater heeft nu eenmaal altijd ernst en onderrichting aan zotheid en sensatie weten te paren. In Berlijn waren tot in de 19e eeuw de marionetten-theaters van Schütz en Dreher bekend om hun gedistingeerde programma's en naast Goethe's ***Faust*** was ook ***De Verloren Zoon*** een geliefd repertoire-stuk. In Engeland onderhield J. Loverge te Holborn-hill in Elycourt, eveneens tot in de 19e eeuw, de traditie der poppenspelen en ook daar bleef de Verloren Zoon in ere.[13)]

3. Evangelische roep in Nederland

Wanneer wij ter belichting van een voordeliger zijde van deze eeuw een breed uitgewerkt gedicht van Hubert Corneliszoon Poot aanhalen dienen wij daarbij te bedenken, dat deze dichter meer een laat aangenomen

kind was van een voorbijgegane grote tijd dan een vertegenwoordiger van de 18e eeuw, waarin zijn korte werkzaamheid viel. In ***De Verloren Zoon zich wendende ter bekering*** laat Poot de tussen de zwijnen levende zondaar zelf breedvoerig zijn afdwalingen bekennen en zijn nood klagen:

> ‘In welk een' jammerkuil legt mijn geluk verzonken!
> Hoe treurigh zien mij hier de dootsche weiden aan!
> Fij, onberade jeugt, fij, valsche hoerelonken.
> Ik ben ter quader uure uit vaders huis gegaen’.[14)]

De innige vroomheid van Jan Luiken vinden wij hier niet terug, wel enigszins het persoonlijk schuldbewustzijn, dat eertijds Anna Bijns uitsprak. De stem van de dichter-zelf is, geladen van berouw, duidelijk te herkennen, waar Poot de zwerver laat verhalen:

> ‘Ik tradt op een tapijt van bloemen, nergens zachter,
> Nogh onlangs herwaert aen met wulpsch en wilt gebaer,
> Doch liet de reine Tucht en alle deugden achter.
> Wie boodt zich oit zoo mildt aen 't gapend zielgevaer?
> De Weelde trok mij voort, met haer fluweele handen,
> Langs eenen krommen wegh die naer beneden snelt.
> Ai my! wat kouder schrik beroert mijne ingewanden!
> Ik stae als radeloos in dit verdrietigh velt’.

Een regel als de voorlaatste is niet vrij van rhetorische stoplappen, die het grootse van Vondel al naar het bombastische van Bilderdijk sleuren. In zuiverder toon vervolgt de dichter:

> ‘O mensch, zie toe dat u geen snode lust betover',
> En zet uw zoolen toch in mijnen voetstap niet.
> Wat mogt ik, reukeloos door dwaesheit aangedreven,
> Om rijkdom spreken met een' onbeschaemden mont?
> Och, hadde ik noit geëischt en waer' my noit gegeven!
> Een overladen schip zinkt allerlichtst ten grond’.

Feitelijk is er tot nu toe alleen maar spijt en verdriet om de eigen nood, maar de volgende slotregels verraden besef voor de smart van de miskende vader en komen op een hoger plan:

‘Ik, die gevallen leg, hebbe eenmael op te staen.
Dit vruchteloos geschrei verzwaert de felle plagen.
Ik zal in nedrigheit tot mijnen vader gaen.
Dien wil ik mijn vergrijp en misdrijf klaer ontdekken,
En hoe 'k zijn liefde en zorg vergolt met smaet en hoon.
Hij zal zijn ope gunst en armen t'mywaert strekken,
En juichen op de komst van zijn' verloren zoon’.

Een gedicht als dit is niet het automatisch grijpen naar een mode-thema. Het is een evangelische roep tot een tijd, die deze nodig had. Zo heeft Poot het ook bedoeld, want in een volgend vers ***Het Evangelie*** geeft hij de blijde afloop in een vlotter rhytme:

‘Na dit bang en droevig zuchten
En misbaer
Zocht de zoon gezonder luchten
Om de wrede Dood 't ontvluchten
En 't gevaer’.

en als hij dan besluit:

‘Gij die doolt in 's werelts plekken,
Laat u door dit voorbeelt trekken
in Gods rust’,

dan heeft hij de Parabel doorzien en aan het Evangelie recht gedaan.

Het mag verwondering wekken, dat een figuur als Bilderdijk de dichterlijke Bijbel-prediking niet met luidere stem heeft overgenomen. Misschien is dit te wijten aan zijn sterk individualisme. Er deden zich bij hem genoeg zielsverwikkelingen voor, welke op die van de Verloren Zoon geleken, maar hij achtte misschien het eigen conflict zò belangrijk en ging daar zò in op, dat er geen omlijnde herinnering aan Christus' Parabel op overschoot.[15)]

4. De Kunst verburgerlijkt

De 18e eeuwse beeldende kunstenaars hebben het thema niet geheel links laten liggen, al moet gezegd, dat de vroegere geestdrift ervoor danig verzwakt is. Een

schilderij van Pompeo Girolamo Batoni mag symptomatisch heten voor het niet geheel ontbreken van een zuiver bijbels inzicht, natuurlijk met die beperking, dat de toestanden plaatselijk zeer kunnen uiteenlopen. Het schilderij geeft in grote figuren de verzoenings-scène, waarbij de vader met een voornaam en ontroerend gebaar van ontferming zijn prachtige mantel om de naakte leden van de rouwmoedige zoon slaat. De zin van de Gelijkenis heeft hier niets geleden; er is geen vervlakking, maar een bezinning, die in de verte aan Rembrandt doet denken.[16)]

Ook in het maatschappelijk en huiselijk leven schijnt de Parabel populair te zijn geweest. Wij vinden haar afgebeeld op prenten voor wandversiering en aangebracht op gebruiksvoorwerpen. Het Arnhems openluchtmuseum geeft panelen op een hoekkastje in het Goede Jaarshuis en prenten in contemporaine kleding met meertalig onderschrift. Hoewel vatbaar voor de goede zijde hiervan, vragen wij ons toch af, of de Parabel, die in de 16e en 17e eeuw, bij veel sterker bijbels besef, reeds zoveel kans op verwereldlijking had, met deze verburgerlijking niet verzeild begon te raken in het neutrale kader van folklore. De welwillende belangstelling ging wellicht teveel naar het interessante geval en waarborgde zo weinig geloof en overweging. Ook op tegels werd herhaaldelijk de Verloren Zoon afgebeeld. Dit gebeurde al in de 17e eeuw en men schijnt daarvoor wel Maarten van Heemskerck's houtsnede als model te hebben genomen. Uit de 18e eeuw is een serie van zes afbeeldingen bekend, die de voornaamste episoden uit het verhaal weergeven met onderschriften in verschillende talen.[17)]

Vaak schijnt artistieke bedoeling uitgesloten: tegels van alledaags formaat en zonder allure hebben wellicht tussen andere populaire voorstellingen (soms profane, als Reynaert, Neptunus, Bacchus) dienst gedaan voor lambrizering in gangen of trappenhuizen.

Wij hadden verwacht, de Verloren Zoon ook op uithangborden aan te treffen, evengoed als de Goede Herder, de Barmhartige Samaritaan, de Zaaier, het Mosterdzaad, de Wijnstok. Hoewel echter de Verloren Zoon in menig woonhuis een afbeelding had, schijnt zo'n voorstelling, althans in Nederland, op geen uithangbord te zijn voorgekomen. Dit ontbreken wordt doorgaans hieraan geweten, dat men in een dergelijk uithangbord een toespeling vreesde op de zoon des huizes. Wij zien daarin eerder bezorgdheid voor het burgerlijk fatsoen dan oprechte bijbelse zin. Wel is de voorstelling op gevelstenen gebruikt, o.a. op een der oudste Amsterdamse grachten. Waarschijnlijk echter woonde daar een spekslager, wie het om de reclame voor zijn varkens te doen was.[18)]

Het is nog geen grove inbreuk op de bijbelse traditie, welke de 18e eeuw in Europa ten opzichte van ons motief vertoont. Alleen constateren wij een langzaam losraken daarvan, een ontaarding, die vertraagd wordt door een nog sterke godsdienstige onderstroom. Aan het een zowel als het ander had de nederlandse cultuur-uiting een aandeel.

Eindnoten:

1) Voltaire *Oeuvres Complètes*, Paris 1846, I 361 (Préface édit. 1738)
   Voltaire heeft zich nooit als de auteur van dit stuk uitgesproken; het werd tijdens zijn leven, in 1738, door een ander uitgegeven.
2) A. Hartsen *De wedergevonden Zoon*, Amsterdam 1761, 2e druk.
3) Lucas Pater *De juichende Schouwburg; zinnebeeldig divertissement*. Amsterdam 1763
4) Goldoni *Il Prodigo; Tutte le opere* a cura di Giuseppe Ortolani (Milano) 855 vg.
5) *Schillers Werke,* (herausgeg. von Arthur Kutscher, Berlin, Leipzig) II 25
6) Vgl. Elisabeth Blochmann (Oxford) *Das Motiv vom Verlorenen Sohn in Schillers Räuberdrama* (Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 25 Jahrg. 1951, 4 Heft, 474 fg.)
7) Ch. Magnin *Histoire des Marionnettes en Europe, depuis l'antiquité jusqu' à nos jours,* deuxième édition, Paris 1862, 196
8) Gaston Baty *Trois p'tits Tours et puis s'en vont*....., Paris 1942, 53 vg.
9) Baty l.c. afb. bij pag. 80
10) Baty l.c. 83
11) Baty l.c. 92
12) Magnin l.c. 311 vg.
13) Magnin l.c. 328 vg. 274 vg.
14) H.K. Poot *Gedichten,* Amsterdam 1780, I 72 vg.
15) Bilderdijk *Dichtwerken* V, 10 *Gebed;* idem VI, 82 *Toevlucht*
16) *The Gospels in Art* 182
17) Elisabeth Neurdenburg en Bernard Rackham *Old Dutch Pottery and Tiles,* London 1923, 50 vg. en 80 vg.
18) Mr. J. van Lennep en J. ter Gouw *De uithangtekens in verband met Geschiedenis en Volksleven beschouwd* II 89 vg.

Hoofdstuk V
De negentiende eeuw

1. De fatale caricatuur

Een schijnbaar pretentieloze vertelling uit de eerste helft van de 19e eeuw, ***De Stationhouder*** van Alexander Poesjkin, blijkt in feite te zijn geweest het tornen aan een tot vergroeien geneigde traditie, waardoor de wezenlijke waarde van de Gelijkenis bedreigd werd.

Dóenja, de dochter van Samson Wíjrin, is heimelijk weggetrokken met een kozakkenofficier, die gastvrijheid had gevraagd en, hoewel zij in een trouw huwelijk gelukkig blijkt te zijn, is zij daardoor voor haar vader de 'verloren dochter'. Hij had dit schrikbeeld dan ook jaren om zich heen gehad als iets dreigends, want in zijn kamer hingen de gebruikelijke voorstellingen van de Parabel, die in het begin van de 19e eeuw door duitse handelsreizigers aan russische postmeesters verkocht werden. Het ongegrond verdriet om een verloren gewaand kind, dat geen misdaad beging en dat hij in welstand weet, maakt hem tot een dronkaard, een wrak, en verhaast zijn dood. Dóenja bezoekt later zijn graf op het trieste kerkhof; zij is een voorname vrouw en geeft geld aan de pope voor requiem-missen.[1)]

De rollen zijn hier totaal omgekeerd! Niet de dochter is verloren maar de vader, in wiens kortzichtig brein Christus' woord een pleidooi was voor het burgerlijk gareel.[2)]

Op Dostojewsky heeft deze vertelling, en waarschijnlijk ook de strekking, veel indruk gemaakt. In zijn eerste roman ***De arme mensen,*** van 1845, schept hij twee figuren, die sterke gelijkenis hebben met de hoofdpersonen uit ***De Stationhouder:*** de Dóenja van Poesjkin is hier de wees Varvara en de vader is hier Varvara's vaderlijke vriend en verzorger, de ambtenaar Makar. Het meisje wil zich uit begrijpelijke zucht tot zelfstandigheid losmaken van de vrouw, bij wie zij genadebrood eet, waardoor zij zich ook aan de bescherming van Makar zal moeten onttrekken. Deze voelt zich nu een verlaten vader als Samson Wyrin en zendt Varvara de ***Verhalen van Bjelkin,*** waarin ***De Stationhouder*** voorkomt. Zondaressen, verloren kinderen in de bijbelse zin van het woord, zijn nòch Dóenja nòch Varvara. Hierin stemmen Poesjkin en Dostojewsky overeen; zij nemen ook beiden de Gelijkenis in haar menselijk en niet in haar evangelisch karakter, zoals de kwaal der eeuw was. Maar naast deze overeenkomst is er ook een diepgaand, misschien wel principieel verschil. Bij Poesjkin gaat de vader ten onder aan zijn tragische vergissing, want er is niets verlorens aan Dóenja. Bij Dostojewsky kent Makar het droeve lot van Varvara; hij weet, hoe het levensgeluk haar ontgaat en tracht tevergeefs haar van een ongelukkig huwelijk te redden. Hij heeft echter de kracht zijn werkelijke, niet-ingebeelde smart te dragen en wordt geen ‘verloren vader’. Misschien is dit verhaal daardoor minder navrant, maar Dostojewsky corrigeert Poesjkin tot in de kern. Had hij daarmee gelijk? Zeker is, dat zijn roman niet de tragische consequenties geeft van een in burgerlijkheid ontaard Evangelie-verhaal. Dat deed Poesjkins vertelling wel. Zag deze hier misschien toch scherper? Poesjkin bespot niet het Christendom maar wel een mismaking ervan, die eenvoudigen gebukt laat gaan onder de magische macht van een verkeerd begrepen Gods-woord. Hij is hier, misschien onbedoeld, woordvoerder van een mentaliteit van verzet

die groeiende was. Het zal echter te bezien staan, of de 19e eeuw genoeg theologische belangstelling en psychologisch onderscheidingsvermogen zal kunnen opbrengen om het zuivere Christendom te vrijwaren voor de schimp op z'n caricatuur. De kansen hierop stonden inderdaad niet al te best want er dreigden meer verwarringen. Had reeds in de 18e eeuw het huwelijk, als natuurlijke oplossing, het bekeringsmysterie trachten te verdringen, de Romantiek dreef die simplistische psychologie op de spits door al te makkelijk publieke vrouwen met zo iets als een grote liefde van haar leven tot huwelijkstrouw te brengen. Wij treffen een dergelijke figuur aan in het drama van Victor Hugo ***Marion Delorme*** van 1831, in dat van Alexandre Dumas Fils ***La dame aux camélias*** van 1852 en in ***Scènes de la vie de Bohème*** van Henri Murger. Misschien leveren de vrouwenfiguren uit Dostojewsky's ***Schuld en Boete*** en Tolstoi's ***Opstanding*** hier nog wel een echo van.

Al voltrekt zich overigens gedurende deze eeuw ook een minder bewogen leven van ons thema, verontrustende aspecten zullen niet uitblijven.

2. Het muziek-drama

Bij de trouw, welke de literatuur in alle genres aan het gegeven betoont, zou het wel verwonderlijk zijn, wanneer de opera, die merkwaardige twee-eenheid van toon- en taalkunst, was achtergebleven, te meer, daar het 16e eeuws oratorium in dit opzicht was voorgegaan.

Op 6 December 1850 werd op het Opera-Theater te Parijs de première gegeven van ***l'Enfant Prodigue, opéra en cinq actes*** met tekst van Eugène Scribe en muziek van D.F.E. Auber (het tweetal dat met ***La muette de Portici*** zoveel stof had doen opwaaien).[3)] Wij treffen in dit werk àl de glans van de opera en àl de romantiek van de tijd aan, twee factoren, die, hoewel zij de Parabel

sterk hebben uitgebreid en soms tot het groteske versierd, toch de wijding ervan niet wezenlijk hebben geschonden en haar niet, als slechts een interessant geval, aan de Evangelie-leer hebben ontfutseld. Het stuk is oudtestamentisch van geest. Ruben, de vader van een énige zoon, Azaël geheten, woont als hoofd van een israëlitische stam in de landstreek Gessen, welke door de Farao van Egypte aan Jacob en zijn familie als verblijfplaats was toegewezen; de afdwaling van de zoon vindt dan ook zijn oorzaak in het gevaarlijke contact dat de israëlieten hadden met de naburige heidense egyptenaren.[4)] Azaël wil Memphis leren kennen en trekt, rijk beladen met de hem door zijn vader afgestane goederen, met een egyptische karavaan mee. Hij belooft echter, spoedig te zullen terugkeren, om dan te trouwen met Jephtèle, de dochter van zijn vaders broer. Aménophis en diens vrouw Nefté zijn de verleiders, die hem in contact brengen met het wufte leven, en vervangen dus de antieke parasieten. Hij leert de danseres Lia kennen, die hem de door Jephtèle als aandenken meegegeven sluier afhandig maakt. Bij een poging om deze sluier terug te winnen dringt hij door tot het heiligdom, waar Isis-priesters hun mysteriën vieren; hij wordt betrapt en ziet, om zijn leven te redden, geen andere uitweg dan zich voor te doen als convertiet tot de Isis-dienst en zich te onderwerpen aan de water- en vuurproef, waaruit zijn oprechte mening zal moeten blijken. Intussen is Jephtèle, die met Ruben hem hier was komen zoeken, door het volk aangewezen om in de Nijl verdronken te worden als offer aan de Nijlgod Osiris. Jephtèle wordt door Azaël gered en ontkomt, met behulp van Lia als danseres vermomd. Azaël, die zich nu als een dienaar van de ware God bekend maakt, wordt thans veroordeeld om in de Nijl te worden geworpen. Halfdood uit de rivier opgehaald door de karavaan-leider Nemrod, wordt Azaël door deze als slaaf te werk gesteld. Zijn ellende bereikt het hoogtepunt, wanneer hij zijn belagers

Aménophis en Nefté ontmoet, die op weg zijn naar Israël en hem willen meenemen in ruil voor slavendienst. Zijn eergevoel doet hem weigeren de willoze dienaar te zijn van hen, die zich met zijn goed verrijkt hebben. Alleen achterblijvend werpt Azaël zich half-bezwijmd op een steen neer en kermt in groot berouw:

> 'J'ai tout perdu, Seigneur,
> Oui, tout perdu, jusqu' à l'honneur!'

In een droom ziet hij het land en het huis van zijn vader; hij ziet in 't wit geklede meisjes manden met bloemen en vruchten dragen. Het is het oogstfeest. Hij ziet Jephtèle, hij ziet zijn vader. Dan verschijnt hem een engel, die hem aanspoort naar zijn vader te gaan. In het land van Gessen vindt Azaël eerst Jephtèle terug en daarna zijn vader, die alle verbittering laat varen en hem omhelst. Azaël heft de verzoeningsscène tot bovennatuurlijke hoogte met de woorden:

> 'Mon père a pardonné!..... le ciel pardonne aussi!'

Als drama bij uitstek levendig en verrassend, in aria's en duetten eerlijk-menselijk, in de koren nu eens roerend, als in de avondbede waarmee Acte I begint ('O roi des cieux! o roi des anges!') en dan weer meeslepend, als in het heidense vreugdelied van Acte II ('Au plaisir seul que l'on se livre'), mag deze opera een belangrijke gebeurtenis heten in het afwisselende leven van het thema, althans artistiek bezien. Het ontbreken van de figuur van de oudste broer wordt zo ruim vergoed, dat het geen leemte laat. Een nederlands dramaschrijver van de 20e eeuw zal van dit werk nog invloed vertonen; vandaar dat wij het min of meer breedvoerig bespraken.

Het onderwerp heeft zich in de belangstelling der componisten wel mogen verheugen. Van Paolo Serrao werd in 1868 te Napels, en van Amilcare Ponchielli in 1880 te Milaan, een opera ***Il Figliuolo Prodigo*** uitgevoerd.[5)] Niet zo zeer een opera als wel een reeks ge-

zongen lyrische monologen en dialogen in de trant van het vroegere oratorium is ***l'Enfant Prodigue,*** de 'scène lyrique' van E. Guinand, waarmee Claude Debussy in 1884 de 'premier grand prix de Rome' behaalde.[6)] Het toneel is een gehucht bij het meer van Genesareth; er zijn maar drie dramatis personae: Lia de moeder, Azaël de zoon en Siméon de vader. Waarschijnlijk is de naamkeuze door de opera van Eugène Scribe beïnvloed. De hoofdlijn van het verhaal is slechts te reconstrueren uit de lyrische ontboezemingen van de genoemde figuren. Na een prélude bezingt Lia in een recitatief en een aria de zinloosheid van haar leven sedert het vertrek van haar zoon en steeds droeviger herhaalt zij haar klacht:

'Azaël, pourquoi m'as-tu quittée?'

Siméon, de vader, tracht haar op te beuren en troont haar mee naar een zang- en dansfeest van de jeugd. Wanneer de feestelingen zijn weggetrokken, komt Azaël te voorschijn, vol herinneringen aan het geluk dat hij vergooide en vol berouw. Met een 'voix mourante' zingt hij:

'Seigneur! Seigneur! j'ai merité mon sort!'

Dan verliest hij het bewustzijn, terwijl in de verte het feestrumoer klinkt. In stilte komt Lia, de moeder, op: zij is het feest ontvlucht en klaagt:

'Ah! que la joie est triste aux coeurs malheureux!'.

Dan ziet zij de zwerver liggen en wanneer zij in hem haar zoon heeft herkend en wanneer de aanvankelijk doodgewaande de ogen opslaat en zijn moeder ziet, komt het prachtige duet waarin moeder en zoon de 'heures fortunées' prijzen, die zij thans beleven. Later voegt zich de vader bij hen en vergeeft zijn zoon met de, naar het bovennatuurlijke overgaande, woorden:

'C'est le Ciel, mon enfant, qui t'absout par ma bouche'.

Met het ‘Célébrons tous son amour infini’ zet hij het prachtige trio in, waar de voorstelling mee eindigt.

Het Bijbel-verhaal is niet volledig, het relief is wat te sterk en gevoelseffect een al te duidelijk oogmerk; dat neemt niet weg, dat de edele indrukken, die de Parabel bedoelde te verwekken, deze lyrische dramatisering geheel beheersen. Van het uitwendige gebeuren wordt slechts het hoognodige aangewend; de fantasie houdt zich terug, zodat niets van de geestelijke kern wordt verstikt of vervaagd. Er is ook geen preek of zedeles, die een toepassing opdringt. De ***Scène lyrique*** van Guinand en Debussy wijst heen naar een vergeestelijking, die in realisme geen bevrediging meer vindt.

Deze stuwing omhoog had echter een lichtzinnige tegenstroom, die zich vertoonde in de buiteling, welke Alexandre Dumas Fils met het thema maakte, toen hij in 1859 zijn comédie ***Un Père Prodigue*** schreef.[7)] Dit drama, dat in mondaine Parijse kringen uit de 19e eeuw speelt, verwisselt de verhoudingen van vader en zoon. Een al te charmante oude heer, de Comte de la Rivonnière, keert geruïneerd terug tot zijn zoon, die de familiegoederen beheert. Sfeer en strekking van het Evangelie zijn aan dit stuk geheel vreemd. Wij zouden zelfs betwijfelen, of het ‘Prodigue’ uit de titel wel een bijbelse afkomst heeft, wanneer het spel niet in figuren, episoden en toespelingen, overeenkomst vertoonde met de bekende bewerkingen volgens het 16e eeuwse type. Aan vrijages geen gebrek; als traditionele parasiet komt een zekere heer de Tournas voor; aan één zijner ‘vlammen’ schenkt de ‘Père Prodigue’ zijn laatste bezit, een paarlencollier weg; zelfs komt er een toespeling op het gemeste kalf voor, wanneer Madame Godefroy, die zich wijsmaakt de bejaarde prodigus volgens het bekende recept te kunnen redden door met hem te trouwen, en die haar beste jaren heeft zien voorbijgaan met hem achterna te lopen, hem tragi-comisch toevoegt:

‘Faut-il enfin tuer le veau gras? Sinon, il va mourir de vieillesse.....’,

daarmee zichzelf vereenzelvigend met het gemeste kalf op het verhoopte bekeringsfeest.

De Gelijkenis is hier misbruikt voor een werelds stuk van middelmatige waarde; zij was alleen maar goed om de stof te leveren voor een aardigheid, die de juiste orde verstoorde door tegen het markante en niet ongeestige van het ‘geval’ de zedelijke strekking en zeker de bovennatuurlijke zin te laten wegvallen.

3. Contrasten

Het is wel tekenend voor ons Vaderland, dat de Gelijkenis aldaar zijn entrée in de 19e eeuw maakte met een zevental preken, gehouden te Amsterdam door de jonge katholieke priester J.M. Schrant, later hoogleraar in Gent en Leiden.[8)] Ingesteld op een irenische houding van geven en nemen, verwerkte hij in deze ***Kanselredenen,*** die hij veertig jaar later nog zou laten drukken, alles wat een literaire en exegetische overlevering van eeuwen aan de Parabel had meegegeven; hij zal daarmee niemand hebben gestoten en iedereen gesticht. Het ‘hinken op twee gedachten’ dat hem over zijn ***Leven van Jesus*** moest verweten worden, is in de gedrukte tekst van zijn preken niet te vinden en schijnt zijn optreden niet geheel en al te hebben gekenmerkt. Wanneer hij de tekst voor de druk niet heeft omgewerkt, dan heeft hij op de kansel geen compromis nagestreefd dat iets prijsgaf. Aan het einde van zijn zesde preek over de Verloren Zoon spoort hij de bekeerde zondaars aan tot volharding en tot streven naar hogere volmaaktheid en hij laat daarbij niet na, over het verrichten van goede werken te spreken. Hij doet dit echter voorzichtig en tactvol, meer met citaten dan met zijn eigen woorden:

‘Doch dat het vooral uit uwen wandel blijke, hoezeer gij u Gode

> verpligt acht. Uwe bekeering zij een opregte bekeering. Het gepleegde booze, door u beweend, worde niet meer gepleegd, het verzuimde goede niet meer verzuimd, de bron der zonde gestopt, de kiem der deugd ontwikkeld. Meerdere volmaking, volkomen herstelling van Gods beeld, zij uw doel. Door het licht van God bestraald, “wandelt als kinderen des lichts. De vrucht nu des lichts is allerlei braafheid, en regtvaardigheid, en waarheid”. (Eph. V 8, 9) Dat licht strale dermate, dat ook anderen, uwen beteren wandel opmerkende, met de Engelen daarover juichen, en Gode dank toebrengen. “Dus schijne uw licht voor de menschen, opdat zij, uwe goede werken ziende, uwen Vader, die in den hemel is, verheerlijken”. (Matth. V 16) Gode behoort de eer van het heil, u weêrvaren, hem de lof van het goede, door u verrigt’.[9)]

Met het behandelen van een dergelijk populair onderwerp kon hij protestanten en katholieken bereiken en beide groepen onderrichten over het christelijk levensideaal, dat wel een opfrissing gebruiken kon.

Ongeveer twee eeuwen nadat Vondel was opgesprongen om de aanvaller van zijn ***Altaergeheimenissen*** te bevechten, neemt Thijm als slagvaardig apologeet de kern der woorden van zijn vereerde leermeester over tegen zijn ‘vriend en vijand tevens’, Isaac da Costa, eveneens ter verdediging van het Altaarsacrament. In 1853 draagt hij ***Het Voorgeborchte*** aan da Costa op en gaat daarbij in op wat hen bindt en wat hen gescheiden houdt. En als hij dan betreurd heeft, dat zijn ‘strijdgenoot’ zich afkeert van wat hem ‘het dierbaarst pand op aarde’ is en ook op andere punten dwaalwegen bewandelt, dan eindigt hij zijn hartelijk gedicht met de volgende veelzeggende toespeling:

> ‘Keer, kind, tot 's Vaders huis! en tranen van verblijden
> Zelfs van den ouden zoon, zij zullen 't welkom zijn’.[10)]

Thijms gedicht is minder fel dan dat van Vondel, naarmate hij minder fel was aangevallen en zich dus minder te verweren had. Hij zag trouwens herrijzen wat Vondel begraven zag en voelde minder gevaar van de opgewonden da Costa dan Vondel van de beheerste

Westerbaen. Vondel zowel als Thijm nodigen hun tegenstander naar het Vaderhuis.

Multatuli, die in Christus eigenlijk alleen kon waarderen, dat Hij een geschikte bondgenoot scheen in de strijd tegen Droogstoppels, Hallemannetjes, Pieterses en andere moderne vertegenwoordigers van de gehate Farizeeën, was een niet zeer geschikte prediker van het Evangelie. Hij heeft de Gelijkenis, die hij in zijn ***Ideeën*** meermalen bewonderde, voor het eerst in onze letteren omgebogen naar het anthropocentrische.[11)] Het christelijk karakter dat de Gelijkenis ook bij overbelichting der wereldse scènes, op weinig uitzonderingen na, had bewaard, werd door hem gehavend. Zoals hij in ***De Geschiedenis van Woutertje Pieterse*** solt met het Christendom, dat hij eerst tot een caricatuur vol burgerlijke kleinzieligheid had gemaakt, zo solt hij ook met de Gelijkenis. Bij Woutertje thuis hing een serie platen, die verschillende taferelen uit de Verloren-Zoon-historie voorstelden met een frans onderschrift. Daar de familie Pieterse geen frans verstond, verkeerde men in de mening, dat 'prodigue' hetzelfde als 'verloren' betekende. Woutertje was opgevoed in heilige afschuw voor het woord en het vermeende begrip. Maar toen hij erachter gekomen was, dat 'prodigue' slechts(!) 'verkwistend' betekende, was de afschuw verdwenen en bekeek Wouter de platen met een ander oog, vol hunkering naar verkwisting. Hij benijdt in stilte de Verloren Zoon, idealiseert ook de eenzaamheid bij de zwijnen.[12)] De kinderlijke omzwervingen van Wouter en zijn argeloze vergrijpen tegen een burgerlijk vergroeid Christendom, worden grotesk in verband gebracht met de Gelijkenis.[13)] De evangelische waarde wordt aldus ondermijnd, want de lezer, die Wouter met sympathie volgt en geestelijk in bescherming neemt, wordt gesterkt in zijn neiging de Verloren Zoon eerder een held dan een zondaar te vinden. De oudste broer, aan wie de Schrift alleen ge-

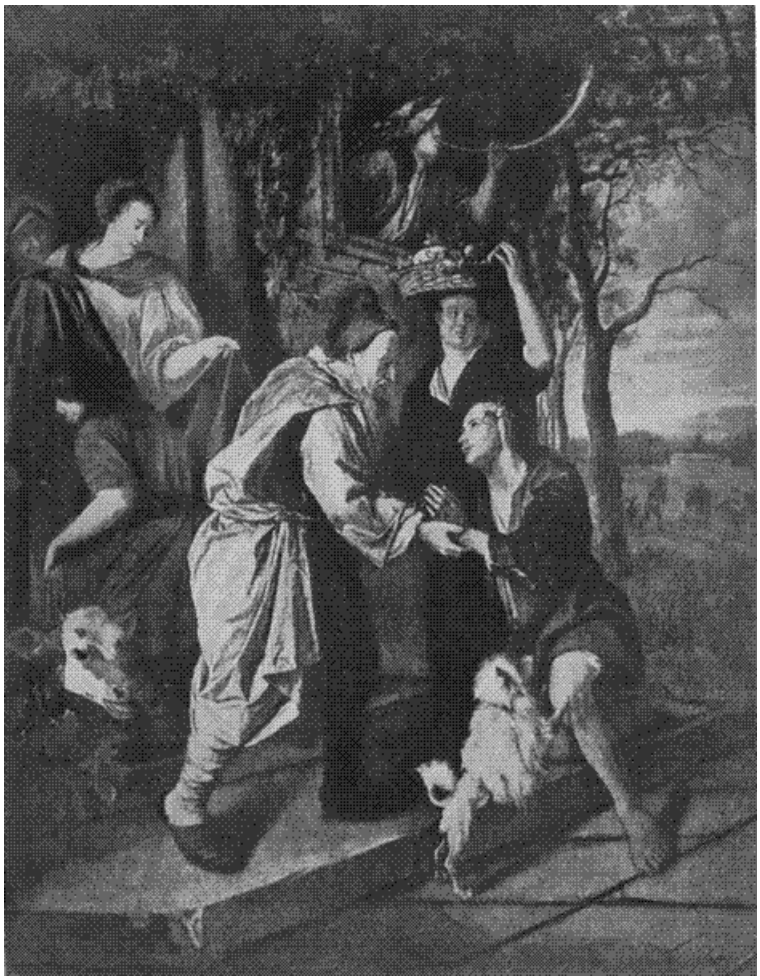
brek aan liefde verwijt, wordt op die manier de lafaard en sufferd, die het leven niet dorst te grijpen.

4. De romantiserende vertelling

Voorlopig was Multatuli in ons land een uiterste, een eenling, die nog geen richting vertegenwoordigde. Ook in de niet-tendentieuze vertelling, die de Bijbel nog wel kende maar een eigenaardig mengsel vertoonde van rationalisme en sentimentaliteit, leidde de Gelijkenis een gevaarlijk leven. Dat blijkt wel uit een 'historische novelle' ***De Verloren Zoon,*** die F.P. Brunings in 1866 uitgaf en waaraan in de verte Voltaire en Dumas Fils niet vreemd zijn.[14)] Het verhaal speelt in 1600, rond Prins Maurits; de Verloren Zoon is hier een officier uit het leger van de Prins en een toonbeeld van deugd en adeldom, terwijl zijn vader een misdadiger is en zijn broer niet minder. Het heeft geen zin het verhaal, waarin verwisseling van geboortedata en van een echte moeder met een stiefmoeder voorkomt, hier weer te geven. De schrijver bedient zich slechts van de gebruikelijke titel en van enige gegevens uit het Evangelie, maar draait de Gelijkenis tot goedkope romantiek. Een bijbels geraamte dient tot steun voor een wassen-popperig verhaal, dat Christus' woord zoetsappig overfluistert. Deze schijnbaar zo onschuldige verburgerlijking van het thema vormt eigenlijk een verwordings-proces op zich zelf. Het is tenslotte misleidend een Verloren Zoon te geven, wie geen enkele blaam van zonde treft en die louter slachtoffer is. Er wordt geen zonde geboet maar een miskende wordt gerehabiliteerd. Men gaat het zonde-probleem uit de weg, niet omdat het onoplosbaar leek maar omdat het geen belangstelling trok.

Ook enigermate symptomatisch, ofschoon psychologisch zuiverder en literair van grotere waarde, is de novelle ***De Verloren Zoon,*** die Herman Robbers als een

Barend Fabritius



Jan Steen

zijner eerstelingen in 1895 uitgaf onder de schuilnaam Phocius. Het verhaal is getransponeerd naar de tijd van de schrijver. Hoofdpersoon is de student Bob Roowal, die het geld van zijn hard werkende, eenzame vader opmaakt. Na een scene loopt hij het huis uit; hij wordt later door zijn vader gezocht en nagelopen, wordt bij het dobbelspel afgezet en krijgt uiteindelijk vergiffenis, nadat zijn vader hem eerst korte tijd heeft laten boeten door zich stuurs en ongenaakbaar tegenover hem te gedragen. En paar 'soliede' neven doen misschien dienst als plaatsvervangers van 'de oudste broer'.[15)] Alle episoden uit de Parabel en uit de traditionele bewerkingen zijn aanwezig, maar de moraal is louter natuurlijk.

Wij weten niet, of Frans Erens de bedoeling had, met zijn schets ***De dingen die naderen,*** waarin hij een doodgewaande soldaat van Napoleon na jaren uit Rusland laat terugkeren, een (zij het onschuldige) Verloren Zoon te geven.[16)] Wij geven toe, dat de uiterlijke overeenkomsten niet opwegen tegen het volkomen gemis aan gelijkheid in geest. En juist daarom lijkt het ons niet ongemotiveerd, in dit eenvoudige vertellinkje een typisch kenmerk van de tijd te zien: het thema leefde als ingeburgerd in het onderbewustzijn, vervaagd, verdund, meer als verhaal dan als lering; er kon een spreekwoord uit groeien of een zegswijze, waarvan men zich de herkomst niet realiseerde.

Ook buiten ons land en buiten de grenzen der literatuur vertoont zich dit eigenaardig verval. De beeldhouwer Auguste Rodin boetseerde rond 1886 de naaktfiguur van een jongeling, knielend in uiterste smarthouding; de armen zijn naar de hemel gestrekt, het gelaat is dat van een stervende, de mond is zonder spanning in machteloze gelatenheid. Dat dit prachtige beeld door de maker behalve als ***l'Enfant Prodigue*** ook is aangediend als ***l'Enfant du Siècle, le Guerrier expirant*** en ***Appel Suprême,*** toont wel duidelijk, hoe weinig bindend de inspiratie is

geweest en hoe de Verloren Zoon niet meer dan een kansje kreeg.[17)]

5. Vrijmoedigheid

Dat ook een ongekunsteld spel met het thema mogelijk was zonder inbreuk op de evangelische waardigheid, bewijst het omvangrijke gedicht van Schaepman ***Frans Hals.***[18)] De dichter heeft voor zijn held èèn overheersende vergelijking en dat is de Verloren Zoon. Hij laat deze delen in de sympathie, die hij voor de vrolijke Frans koestert, zodat bij hem de oude volksliefde voor al wat avonturier heet, weer aan bod komt. Het is als een openbaar gewetensonderzoek, waarmee Frans Hals zichzelf aanspreekt:

> ‘Frans, Frans, gij waart een rare robbedoes,
> Gij droegt een woud van vlotte zwarte haren
> En in dat woud was ieder haar woest wild,
> En 't èène haar was wilder nog dan 't andere.
> Maar stad en Magistraat zij hielden samen
> Hun jongen bij zijn wilde haren vast;
> En als hij viel, zij beurden hem weer op,
> En als hij stond, zij steunden hem in 't staan,
> En viel hij weer, zij openden hem de armen
> Als eens de vader den verloren zoon!
> Verloren zoon..... ik ben het wel geweest,
> Ik heb een stuk van 't leven wel versmeten,
> Vermorst. Voorbij, voorbij, mijn arme Frans!
> Het zondebrood is zacht voor jonge tanden,
> Op d'ouden dag is 't schimmlig, bitter, hard.
> Voorbij! Het was de felle zuidergloed,
> Die 't roode bloed niet door het lijf doet jàgen,
> Maar uit doet bruischen, zièden in de daad,
> De snelle daad, die later naast den dader
> Zal hinken als een treurige gezel’.

Wij vinden hier iets van de deemoed uit het evangelie terug. Maar dan legt Schaepman zijn held een andere belijdenis in de mond, de fiere belijdenis van een kunstenaar die zijn kunst, het grootste erfgoed van de Hemelvader, nooit verkwist heeft, al was aards bezit en aardse eer er door een vrolijk leven bij ingeschoten:

‘Verloren zoon, neen, geen verloren zoon,
Verloren heb ik wat ik konde winnen
Aan geld en goed en meer. Verloren heb ik
De plaats, die 'k in de vroedschap vragen kon
Als burger met de erentfesten naam.
Verloren heel mijn vaders have en gave,
Maar nooit de gave van mijn grooten Vader
Daarboven in den hemel, mijn genie!
Nooit heb ik mijne kunst in 't slijk geworpen,
De alreine nooit door 't varkensdraf gesleurd,
De heilge nooit tot veile deern vernederd,
Tot geile schaamteloosheid nooit geleend’.

Een dergelijke vrijmoedigheid zonder spot, die ook bij Beets en van Meurs mogelijk zou geweest zijn, vormt zeker niet de zwartste zijde van de 19e eeuw. De 20e eeuw zal daar niet veel aanleg voor vertonen maar al spoedig uitsluitend ernstig goed en ernstig kwaad uit de Parabel putten. Toch staan voor de meeste, ook ver uiteenlopende, wegen, welke het thema zal gaan, de richtingwijzers op de grens van de 19e eeuw.

6. Berouw en vroomheid

Er zullen niet veel dichters uit deze eeuw zijn aan te wijzen, die meer overeenkomst met de Verloren Zoon vertonen dan Paul Verlaine, die naast een overvloed van zonde een overvloed van berouw kon zetten. Het zou niet verwonderlijk geweest zijn, wanneer zijn bekeringsbundels ***Sagesse*** van 1881 en ***Amour*** van 1888 door de Parabel min of meer waren overheerst. Hoe het komt, dat dit niet zo is, terwijl toch de Verloren Zoon hem zeker bezig hield, is een vraag. Zat de Gelijkenis in Frankrijk nog te veel vast in de objectiverende literatuur van drama en opera, dan dat zij als toevlucht kon aanvaard worden voor een werkelijk van berouw overkropt gemoed? Dat Verlaine zich een Verloren Zoon gevoeld heeft, staat vast. In het vierde gedicht van zijn ***Sagesse*** noemt de dichter zich klagend een ongelukkige, die alle gaven heeft geschonden: de glorie van het

doopsel, een christelijke jeugd, een liefhebbende moeder, en hij spreekt dan tot zichzelf:

> ‘La malédiction de n'être jamais las
> Suit tes pas sur le monde où l'horizon t'attire,
> L'enfant prodigue avec des gestes de satyre!’[19)]

Er is moeilijk een diepere zelfvernedering denkbaar dan zichzelf een ‘enfant prodigue’ te noemen ‘avec des gestes de satyre!’ Ook het begin van het veertiende gedicht uit dezelfde bundel is ondenkbaar zonder dat de overweging van de Gelijkenis eraan ten grondslag ligt:

> ‘Vous reviendrez bientôt, les bras pleins de pardons
> Selon votre coutume,
> O Pères excellents, qu' aujourd'hui nous perdons
> Pour comble d'amertume’.

De bekentenis dat het voor Verloren Zonen een ‘comble d'amertume’ betekent, wanneer zij weten, dat na reeds zoveel malen opnieuw de vaderarmen vol vergeving zullen openstaan, getuigt van een echt evangelisch schuldbesef, dat misschien de enige, zeker de grootste, vroomheid voor een zondaar is.

In ons vaderland is de zuiver godsdienstige beschouwing, reeds aanwezig in de preken van Schrant, tot het einde der eeuw aanwezig gebleven. De vrijzinnige Ds. F. Haverschmidt preekte herhaaldelijk over de Verloren Zoon en gaf de Gelijkenis het volle pond door te zeggen, dat Jezus de grootste van alle profeten zou wezen, ook al had Hij niets nagelaten dan deze Parabel en die van de Barmhartige Samaritaan.[20)]

Gebedenboeken getuigen van de waarde die het thema had voor de vroomheid van het volk. In een ***Recueil de Prières, de Méditations et de Lectures, tirées des oeuvres des S.S. Pères, des Ecrivains et Orateurs Sacrés,*** treffen wij een ***Prière d'une mère pour son enfant égaré,*** waarvan wij een deel aanhalen:

> ‘O Jésus, sauveur et rédempteur des hommes, vous qui avez

> rendu à une mère désolée le fils unique dont elle pleurait la perte, et qui, dans le touchant symbole de l'enfant prodigue, avez témoigné une si douce miséricorde pour les enfants qui s'égarent, daignez rappeller et ramener le mien, malheureusement entrainé loin de vous, loin de moi, loin du devoir. Mon pauvre enfant! ô mon Dieu, je vous en supplie, je vous en conjure avec larmes, ouvrez ses yeux, touchez son coeur, brisez ses liens, donnez-lui du courage, qu'il revienne aux pures affections de la famille, qu'il se jette entre vos bras, comme un autre Augustin; qu'il embrasse vos pieds sacrés, comme Madeleine repentante.....[21)]

Pol de Mont verhaalt in een vers ***Het Beeldje,*** dat hij als kind in het kerkboek van zijn moeder een rijk versierd 'Santje' bewonderd had. Na haar dood vond hij het terug en moest bemerken, dat het als bladwijzer gebruikt was bij 'een geliefd gebed', dat hem nu tot zelfverwijt strekte:

> 'Toen moeder henenging, henen voor immer,
> was 't "Santje" al lang vergeten.... In haar kerkboek
> vond ik het weer. Nóg diende 't als signet.....
> Het beeldje stond vóór een geliefd gebed:
> een moeder bidt voor haar verloren zoon.....'[22)]

8. Ontaarding

Voor het beste dat was overgeleverd bleef de kans bestaan op vèr-strekkende ontwrichting. Deze nam zelfs zienderogen toe. De 19e eeuwse literatuur bekent dit in een ongelijk rhythme. Een drama van de Spanjaard Pedro Antonio de Alarcon van 1857 ***El Hijo Pródigo*** en een roman ***La Pródiga*** van 1882 droegen geen kiem van ontaarding.[23)] Het pleidooi voor satan daarentegen, waaraan de opstandige romantiek zich soms waagde, gaf toppunten van vermetelheid.[24)] Had Byron in zijn drama ***Caïn*** Abel reeds door zijn broer laten uitmaken voor een 'vile flatt'rer', een 'hypocrite' met 'base humility', Baudelaire kiest in zijn gedicht ***Abel et Caïn*** uit de bundel ***Les Fleurs du Mal*** ronduit partij tegen Abel en voor Caïn. Als hij schrijft:

> 'Race d' Abel, chauffe ton ventre
> A ton foyer patriarchal;'[25)]

en daarmee de rust der braven beschimpt, dan heeft hij met zijn toespeling op de ‘foyer patriarchal’ ook een uitval gedaan naar de gesmade oudste zoon uit de Gelijkenis. Zijn houding is een symptoom van wat de eeuw zich durft te vermeten en hij is zelf tevens de belhamel, die een maar al te volgzame kudde vooruitloopt.

Het suggestieve verhaal van Poesjkin was in zijn strekking misschien wat minder duidelijk dan het smalen van Multatuli, de crisis werd er evengoed in aangekondigd. Zo zouden wij ook in het drama van Hendrik Ibsen ***Peer Gynt*** een veeg teken willen zien, want onwillekeurig knaagde het in een beslissend uur aan de geestelijke waarde van de Parabel.[26)] Een ook maar enigszins bijbels stuk is het zeker niet en het is als zodanig ook niet bedoeld, maar de hoofdpersoon is wel een Verloren Zoon en heel wat episoden uit het Evangelie zijn terug te vinden onder fantastische belevenissen. Maar de Parabel laat Ibsen koud en ook alle lering. Hij wil alleen de zwakke zijde van zijn volk aan de kaak stellen en geeft aldus aan een gewijd verhaal, dat hij als vergeten op de achtergrond houdt, een moderne roeping, die nauwelijks de waarde van een werkelijke moraal erkent. De verwantschap is te ver dan dat wij de Gelijkenis met dit stuk ontwijd mogen achten, maar al wat Christus met zijn Verloren Zoon bedoelde, wordt voorbijgezien. Was dit ook zo bij Schillers ***Die Raüber,*** Ibsen gaat een stap verder. Al wordt Gods naam nog zo vaak genoemd, al is er sprake van zonde, wroeging en kerk, een terugkeer als van Peer Gynt tot Solvejg gebeurt in zijn romantische vaagheid buiten de christelijke moraal om.

Een andere Noor, Arne Garborg, buigt op het allerlaatst van de 19e eeuw met overtuigde ernst het thema welbewust om naar een onkerkelijk-vrijzinnige richting. In zijn, in dag-boek-trant geschreven, monoloog ***Den Burtkomne Faderen*** van 1898, is de hoofdpersoon Gunnar Hòve (waarin de schrijver zichzelf uitbeeldt) in zijn ge-

boorteland teruggekeerd van een zwerversleven in Amerika, waar het leven door de almacht van de dollar hard en liefdeloos was. Hij vindt echter zijn vader niet terug en staat nu, vervreemd van het geloof zijner jeugd dat hem niet bevredigde, zonder enig levenshouvast. De wereld is hem als een leeg huis geworden. Hij heeft in het vreemde land geleerd, lachend alles rondom zich te vertrappen. Al luistert hij eerst ongaarne, hij wordt door zijn broer Paulus deelgenoot gemaakt van een nieuwe geestelijke winst: een persoonlijk Christendom zonder leer, enkel bestaande uit goede daden. 'De Heer komt niet met een leer die je moet geloven', zo zegt deze hem, 'maar met een wet die je moet opvolgen'. Die wet is er een van algemene menslievendheid, een goed-zijn voor allen. 'Zalig hij, wiens woorden verzoening brengen en wiens handen helpen. In hem is het heilige zelf, nu en altijd. En zegeningen en vrede zal hij om zich verzamelen'. Wat Garborg propageert, is een socialistische philanthropie, die met dogma en Kerk afrekent. Boven de wereld en boven de natuur moet de mens in zichzelf het rijk bouwen waar rechtvaardigheid woont. Hij die deze wet wil volgen, moet zich in zijn hart los van de wereld hebben gemaakt en alleen staan. Dit kan dan ook geen wet zijn voor de levenslustige jeugd. De belever ervan moet veel geleden hebben en tot een sterke bezinning zijn gekomen, die alles begrijpt en niet te streng oordeelt. De zekerheid van de twijfel moet groter zijn dan die van het geloof. Daarnaast staat dan de plicht tot de menslievende daad: 'Wij moeten goed zijn voor elkaar, dan zal God goed zijn voor ons'. Dat is de conclusie waartoe Garborg komt zowel in ***Den Burtkomne Faderen*** als in ***Heimkomin Son.***[27)]

Het natuurlijk-goede van dit alles onderschatten wij niet, maar wij vragen ons toch af: wat is er overgebleven van Christus' leer? Daarmee vergeleken, maakt de 16e eeuw, die in de Hervormingsstrijd alles juist tot de

goddelijke kern herleidde en de Parabel-uitleg als een levenskwestie opvatte voor de leer van de rechtvaardigmaking, een diepe indruk.

De 19e eeuw liet aan de toekomst een veelzijdige literaire erfenis achter, die goed en kwaad beloofde, maar beklemmend is het, dat, in een met taalkunst gecamoufleerd profaneringsproces, Christus' woord, als nooit tevoren, omsponnen was met vaagheid, fantasie en menselijke waanwijsheid.

9. De romantiek van de beeldende kunst

In de beeldende kunst is weinig te merken van enige woeling. Na de 17e eeuw is de hartstocht voor het thema gaan luwen: de sterkste stukken zijn geschilderd; de 19e eeuw geeft een vrome romantiek, daarin binnengeleid door de 18e. De beide stukken van George Frederick Watts, die de Verloren Zoon bij de zwijnen afbeelden, zouden illustratie kunnen zijn bij een preek van Schrant. Wat ons echter bij de redenaar door al te grote aandoenlijkheid zou tegenstaan, is bij de schilder te genieten door juist genoeg beheersing. Het ene schilderij, met de jongeling half liggend, half zittend onder een boom op een heuvel, treurig peinzend tegen de achtergrond van barre rotsen, houdt het midden tussen een idylle en een meditatie. Het andere, met de edele maar verlopen kop, verraadt in de starende hunkerende ogen enkel maar heimwee. Al is dit laatste werk misschien reeds meer karakter- dan Bijbelstuk, duidelijk heeft het Evangelie de inspiratie geleid.[28)] Ook de terugkeer van de Verloren Zoon van Friedrich Overbeck, uit het begin, en Puvis de Chavannes, uit het eind der 19e eeuw, vertonen misschien een ietsje teveel sentiment.[29)] Het onderwerp schijnt de duitser en de fransman, die toch beiden op het monumentale en traditionele gericht waren, daartoe gebracht te hebben. Bij Puvis de Cha-

vannes valt dit accent het sterkst op: een vermagerde, hol-starende jongeman in lompen, met zijn bijna vrouwelijk voorkomen, zijn over de borst gekruiste armen, temidden van het prachtige landschap met in de verte de zwijnen. Misschien is dit allemaal wat te mooi voor een boete-Parabel, maar de Bijbel wordt er eerbiedig bejegend.

Eindnoten:

1) Alexander Poesjkin *Jubileum-uitgave* vertaald en ingeleid door Aleida G. Schot, 's-Gravenhage 1936
2) M. Gersjenzon *Moedrostj Poesjkina (De Wijsheid van Poesjkin)* Moskou 1919, 122-127
3) *Répertoire de la Scène Française,* 18me année no. 45, Bruxelles 1850
4) Gen. 45, 10 en 46, 34
5) Bompiani *Dizionario letterario delle opere,* Milano 1947, III 406-408
6) Claude Debussy *L'Enfant Prodigue, scène lyrique,* nouvelle édition, Paris 1908
7) Alexandre Dumas Fils *Un Père Prodigue, comédie en cinq actes,* Paris 1859
8) Vgl. G. Gorris en L.J. Rogier *Joannes Matthias Schrant* Historisch Tijdschrift, serie studies, no. 2 Tilburg 1932
   L.J. Rogier *Het Gentsche Professoraat van J.M. Schrant* Tijdschr. v. Taal en Letteren XXIIIe jaarg. (1935) 77 en 145
9) J.M. Schrant *Kanselredenen over de Gelijkenis van den Verloren Zoon* Leiden 1849, 199 vg.
10) J.A. Alberdingk Thijm *Verspreide Gedichten* 1894, 59
11) Multatuli *Ideeën* no. 134, 183 (uitgave Amsterdam 1862, pag. 56, 112)
12) Multatuli *De Geschiedenis van Woutertje Pieterse* uitg. 1890 I, 307
13) Multatuli l.c. II 99
14) P.F. Brunings *De Verloren Zoon,* Historische novelle, Leiden 1866
15) Phocius *De Verloren Zoon* Amsterdam 1895
16) Frans Erens *Vertelling en Mijmering* 5 vg.
17) *Auguste Rodin* Phaidon-editie, Utrecht z.j. afb. 69, 70, 71; Paul Gsell *L'Art, entretiens réunies,* Paris 1911, 32
18) H. Schaepman *Poëzie*. Leiden 1917, 118
19) Paul Verlaine *Sagesse,* Paris 1913, IVme
20) Ds. F. Haverschmidt *Preek 342* in de nalatenschap bij de Mij. v. Ned. Letterk. te Leiden, zoals Ed. A. Serrarens in een nog niet gepubliceerde studie over Piet Paaltjens vermeldt.
21) Mme. 1a Comptesse de Flavigny *Recueil de Prières etc*. Tours 1861
22) Pol de Mont *Iris* 2e dr. Antwerpen 1897, 158
23) D. Pedro A. De Alarcon *Obras Completas,* Madrid 1943, 332 vg.; 745 vg.
24) Vgl. Claudius Grillet *Le diable dans la littérature au XIXe siècle* (Paris 1935),
25) Byron *Caïn* act. III
    Charles Baudelaire *Les Fleurs du Mal* Paris 1917, 221 vg.
26) Hendrik Ibsen *Peer Gynt* (Nederl. vert.) Amsterdam 1926
27) Arne Garborg *Skriftir i Samling* IV, Kristiania 1929, 335 vg. en 403 vg. Vgl. Carl Naerup *Den moderne norske Litteratur 1890-1904,* Kristiania 1905, 31 vg.
    Vgl. Kristian Elster *Illustreret Norsk Literatur-Historie* II Kristiania 1925
28) *The Gospels in Art* 185
29) Friedrich Overbeck *Darstellungen aus den Evangelien* Dusseldorf z.j. afb. 20
    Puvis de Chavannes *The Gospels in Art 186*

Hoofdstuk VI
De twintigste eeuw

1. André Gide

Evenzeer godloos als godzoekend, doet de 20e eeuw voor geen voorgaande periode onder in belangstelling voor de Verloren-Zoon-parabel. In de verwerking is echter een enorm verschil. Het verhaal wordt betrokken bij een complex van geestelijke problemen, die oorzakelijk verbonden zijn met de psychologische verfijning en het sterke individualisme, aan deze tijd eigen. Het godloze en het godzoekende hebben beide naar de Gelijkenis gegrepen. De belangstelling kan ten dele verklaard worden uit een geestelijke ontreddering, die in de Bijbel een baken ziet en zou dan een terugkeer betekenen tot een bijbels zonde-begrip als reactie op een ‘verlichte’ opvatting, die in de zonde slechts een psychologisch verschijnsel erkent. Toch kunnen wij deze verklaring niet als de enige aanvaarden. In een vrijzinnige Bijbel-beschouwing, die het Evangelie vooral als literair product beziet en er het menselijke in zoekt, treffen wij soms natuur en bovennatuur onontwarbaar dooréén, zodat evenzeer de tragiek der miskende ouderliefde aan de dag treedt als het zonde-probleem. Dat in 1902 Nathaly von Eschtruth in een twee-delige roman ons thema bewerkte en dat Frohwein in 1908, Schmidtbonn in 1912 en de catalaan Jacinto Grau in 1918 er een drama aan wijdden, mag bewijzen dat het gegeven

de latere literatuur nog steeds bevruchtte, onze aandacht wordt het meest getrokken naar Frankrijk, waar André Gide in 1907 met zijn ***Le Retour de l'Enfant Prodigue*** misschien wel de meest definitieve omkeer teweeg bracht.[1)]

De mentaliteit van Gide moest vanzelf leiden tot belangstelling voor de hoofdfiguur uit onze Gelijkenis. Met zijn geestelijke zwerfzucht en vrees voor verankering in enige zekerheid, zijn afschuw voor elke in- of uitwendige dwang, zijn onrust en zijn dobberen op de oceaan van gevoel, is hij een geestelijke re-incarnatie van de bijbelse Verloren Zoon, slechts in zoverre van deze verschillend, dat zelfs het verlangen naar het vaderhuis in hem niet bestendig is. Een streng-calvinistische opvoeding schijnt als reactie deze geesteshouding te hebben verwekt, waar dan als belangrijke factor is bijgekomen een bijna pathologische vrees voor het dogma, dat hij caricaturaal ziet. Hij is belezen in de Schrift, maar concentreert alles rond zichzelf en zijn eigen heden en wil met een Nietzschiaans heroïsme verwijlen in de duisternissen van de twijfel. Behalve tegenover de zekerheid staat hij tegenover niets absoluut afwijzend, ook niet tegenover een zekere vroomheid, maar hij vreest de consequenties en kapt tijdig de kabel door die hem naar een haven zou kunnen voeren. Nog vòòr hij zijn ***Retour*** schreef, had hij reeds de onrust als ideaal gesteld, toen hij verkondigde:

> 'Ne demeure jamais. Dès qu'un environ a pris ta ressemblance et que toi, tu t'es fait semblable à l'environ, il n'est plus pour toi profitable. Il te faut le quitter'.[2)]

Hoewel hij respect heeft voor zelfverloochening, ziet hij die als de tegenpool van leven. In zijn ***La Porte étroite*** laat hij Alissa onder invloed van haar omgeving haar liefde voor haar neef Jérôme opofferen,..... en zij sterft ervan.

Bij een mens als André Gide kon ons gegeven onmogelijk geobjectiveerd blijven. Hij eigent zich onmiddellijk de hele Parabel toe, lost die op in zijn persoon-

lijke reflecties en herschept haar naar beeld en gelijkenis van het eigen innerlijk. Hij doet dit met een ingehouden realisme, niet zonder eerbied, zelfs met enige schroom; Gide heeft echter Christus het woord ontnomen. Hij schrijft een verhaal, en laat dan aan de dialoog een zò doorslaand overwicht, dat zijn eigen woorden soms slechts regie-aanwijzingen voor een drama lijken. Na een sober, suggestief relaas van de thuiskomst geeft hij in dialoog-vorm achtereenvolgens: de berisping door de vader, het gesprek met de moeder, de berisping door de oudere broer en het onderhoud met een jongste, een figuur welke de Bijbel niet kent maar die voor Gide's opzet nodig is. Aan het vertrek van de Verloren Zoon legt hij afschuw van gebondenheid ten grondslag en doelt daarmee duidelijk op zijn eigen afkeer van Kerk en dogma. Bij de berisping door de Vader verdedigt de zoon zich met de woorden:

> ‘Vous ai-je vraiment quitté? Pére, n'êtes-vous pas partout? Jamais je n'ai cessé de vous aimer’.

En wanneer de Vader hem dan verwijtend vraagt, waarom hij het huis is uitgetrokken, dan antwoordt hij:

> ‘Parce que la Maison m'enfermait. La Maison, ce n'est pas Vous, mon Père’.

De volgehouden hoofdletters M van Maison en P van Père zouden te vervangen zijn door D van Dieu en E van Eglise. Zò hevig staat hem de beslotenheid van het Huis tegen en zò heeft hij de ongebondenheid lief, dat hij bij het feestmaal met het gemeste kalf aan zichzelf bekent, de smaak van de eikels niet te kunnen vergeten. Met verwondering verneemt hij, dat zijn Vader hem tot in den vreemde had willen volgen en bijstaan en zegt dan:

> ‘Mon Père! j'aurais donc pu vous retrouver sans revenir?’

en hij heeft spijt van zijn terugkeer. Op de oudste broer tast Gide alles samen wat zijn weerzin wekt: deze is de-

gene, die de goede orde boven de liefde stelt, die de Vader tot strengheid heeft aangezet en hem heeft laten zeggen:

‘Hors la Maison, point de salut pour toi’;

hij eist voor zich het alleenrecht op, de tolk van de Vader te zijn en verklaart, dat er maar één manier is om de Vader te begrijpen, naar Hem te luisteren en Hem lief te hebben, aldus verheerlijkend het zo verafschuwde dogma. In tegenstelling met de Verloren Zoon, die nadrukkelijk heeft gezegd, ‘la Maison’ niet te kunnen vereenzelvigen met ‘l'univers’, stelt de oudste broer het kerkelijk organisme boven de onvatbare God; hij verheugt zich over het sluitende systeem, over het geslaagde model en juicht de gebondenheid toe en de ordening, het offer van persoonlijkheid en vrijheid. Hij dringt er bij de teruggekeerde broer op aan, zich te gaan schikken naar het Huis. En de Verloren Zoon doet dit zonder verzet, hij geeft zich gewonnen..... omdat hij vermoeid is! Gide gebruikt hier een bij Nietzsche gescherpt wapen door het voor te stellen, alsof de gebondenheid aan het Huis alleen goed is voor de zwakken en vermoeiden. Hier immers herkennen wij Nietzsche's leer: wie te zwak is om kwaad te zijn, wordt uit lafheid goed.[3)]

Bij het onderhoud dat de Verloren Zoon heeft met zijn moeder, onderwerpt hij zijn verstand aan haar hart: hij komt tot een slaafs verlies van de eigen persoonlijkheid; hij laat haar zijn doen en laten bepalen en doet afstand van de hoogmoed die hem ver van haar verwijderd heeft; liefde, zwakheid, gevoel doen hem hier blijven en elk gareel aanvaarden. De moeder spreekt nu haar bezorgdheid uit over de derde zoon, de jongste, die al te zeer lijkt op hem, de teruggekeerde, vóór zijn vertrek. Hij heeft vriendschap met een zwijnenhoeder, die de verten kent en hij heeft met bewondering gekeken naar de lompen. Wanneer de Verloren Zoon, op verzoek van zijn moeder, met de jongste spreekt, vreest de dartele knaap aanvankelijk, dat de gehate oudste broer

hier de hand in heeft en hij houdt zich afgewend, want hij vreest elke aansporing tot gedweeheid. Later echter bekent hij zijn verrassing van weinige dagen geleden, toen hij ontdekte, een broer te bezitten die het Huis had durven verlaten. Hij wil nu op zijn beurt vertrekken, deze nacht nog, al is het zonder enig bezit, want als jongste heeft hij geen erfrechten. Hij is niet te weerhouden, ook niet door de verhalen over lijden en dienstbaarheid. Hij heeft van de zwijnenhoeder de wilde granaatappel uit het verre land gekregen en verlangt naar de dorst, die slechts door deze bittere vrucht gelest kan worden. En de Verloren Zoon laat hem gaan, met bewondering; hij helpt hem en geleidt hem tot de stoep; hij waarschuwt hem voor de treden, als vreesde hij reeds hier een eerste val. Dat hij niet meegaat, is alleen om de moeder en omdat hij zwak is en het gevaarlijke leven niet meer aankan. Hij benijdt de jonge durver en aanvaardt met weerzin de rust van het Huis, dat ook hij eenmaal verliet.

Geschreven met bedwongen hartstocht, in een rust die bijna gelatenheid is, elk woord vol van zielenood, gekoesterde stuurloosheid en hoogmoedige wanhoop, omgeven door een muur van vragen, die geen antwoord willen en die voor de zieke daarbinnen de genezing afweren, zo staat daar Gide's Verloren-Zoon-bewerking als symptoom van een mensheid, die in de Openbaring geen Openbaring meer ziet, maar, omdat het bloed kruipt waar het niet gaan kan, nog vaak de goddelijke woorden op de lippen neemt. In dit weinig-omvangrijke, suggestieve dialoog-verhaal ving Gide het troebele en sidderende licht der twintigste eeuw, nog maar nauwelijks boven de horizon uit, als in een beslagen spiegel, waardoor het een nog gevaarlijker en misleidender schemer werd; en velen, ook buiten zijn land, hebben naar zijn verhaal geluisterd en zich thuis gevoeld bij die stem van literair-verfijnde vertwijfeling. Gide, door zijn persoonlijkheid reeds een onzekere gids, vertegenwoordigde bovendien een tijdgeest, die gekenmerkt werd door een

crisis voor het Christendom. Het Modernisme, verzamelnaam voor alle ideeën omtrent schijnbaar onoverbrugbare kloven tussen moderne wetenschap en het eeuwenoud geloven, ontkende de bovennatuurlijke grondslag der Kerk, stelde de onderwerping van het intellect aan de geloofsmysteries achter bij de bevrediging van het religieus gevoel en schiep aldus de ongerijmdheid van het veranderlijk dogma van slechts psychologische waarde. Het was nog maar kort vóór Gide's tijd, dat Ernest Renan zijn ***Vie de Jésus*** schreef; het natuurlijke, tot louter literatuur verlaagde Evangelie, dat Renan de wereld vóórhield en dat, zoals een protestants theoloog in het begin van deze eeuw verkondigde, tot op de huidige dag de grootste hindernis vormde voor elke diepere godsdienstige ontwikkeling in Frankrijk, kon door het suggestieve aesthetisme de kunstenaar Gide niet onberoerd laten. In dit met sentimentaliteit geparfumeerde Nieuwe Testament ging de ware Christus in een romantisch en mythologisch waas verloren.[4)] Als bovendien de door Gide vereerde en al te dikwijls nageprate Nietzsche met zijn Zarathustra een verbeterde editie van de Heiland bedoelde te geven, dan stonden voor een mens als Gide de kansen wel heel slecht om uit intellectuele kopstukken van zijn tijd een geestelijke harmonie te putten; integendeel: hij werd erdoor bevestigd in de jammerlijke verscheurdheid, die hem even lief als noodlottig was.[5)] Toen hij in extatische verheerlijking van de liefde de oudste broer van de Verloren Zoon verweet, de goede orde boven de liefde te stellen, was hij besmet met een epidemie. Hij was het niet allèèn, die met de goddelijke herkomst van een vaag liefdebegrip koketteerde, enkel om daardoor een des te donkerder blaam te kunnen werpen op een bestaande, geordende Kerk; hoe langer hoe meer werd een goddelijk Evangelie gesteld tegenover een menselijke Kerk en moest de oude overtuiging, dat de Kerk op het Evangelie steunt, wijken voor de opvatting, dat de Kerk het Evangelie zou vermoorden. Gide heeft zijn afkeer

voor ‘la Maison’ niet zo maar uit de lucht gegrepen, maar hij heeft er een levenshouding van gemaakt: zijn ***Retour de l'Enfant Prodigue*** beschouwt hij als een beginselverklaring. Zich ervan bewust, met dit werk een uiterst scherpe bocht te maken, vreest hij zijn vriend Paul Claudel, wiens critiek op de tijdgeest hij kende, te schokken; maar hij kan niet anders: voor hem zou terugkeer alleen op de rede berusten, terwijl het hart het tegendeel begeert; hij zou nooit anders kunnen zijn dan een Verloren Zoon, die na de thuiskomst blijvend heimwee lijdt naar de bandeloosheid. Merkwaardig is het antwoord van Claudel, waarvan de vriendelijke toon vol begrip toch niet verdoezelt, dat hij de vlucht afkeurt:

> ‘..... la sagesse ne consiste pas dans la fuite mais dans la conquête’.

De Kerk is geen beperkt ‘Maison’ maar omvat het heelal! Wie haar ontvlucht, komt in de afschuwelijkenge grenzen der eigenliefde terecht.[6)]

Hiermee was het eerste verzet begonnen tegen een moderne verwereldlijking, die heel de leer van de Parabel ondergroef. Eigenlijk was het meest afdoende antwoord op Gide's leer al gegeven, vòòrdat de schrijver het levenslicht zag. In 1860 had Albert de Broglie scherp de verhouding tussen verstand en geloof gesteld:

> ‘..... la raison est devenue la propriété de l'homme, par une concession divine, tandis que la foi est le don toujours précaire et incessamment renouvelé de Dieu’.

Degenen, die de hun geschonken volledige beschikking over de rede misbruiken, om ver van het geestelijk vaderhuis te gaan, vergelijkt hij met verloren zonen:

> ‘Combien connaissons-nous, de nos jours, de ces enfants prodigues de l'intelligence qui réclament ainsi d'un ton hautain les vérités rationnelles comme la part de connaissances qui leur appartient, et dont ils veulent user librement, loin de toute tutelle protectrice et de tout contrôle paternel’.

Rembrandt
(TEYLER-MUSEUM)

Rembrandt
(LENINGRAD)

Maar als eenmaal de dwaaltocht op eenzaamheid en ballingschap zal zijn uitgelopen, als alle verlangens onvervuld zullen zijn gebleven en onvermijdelijk de geestelijke honger en dorst zullen zijn gekomen, dan zal de Vader voor die dagen van vernedering en berouw nog beschikbaar hebben:

> 'cet autre ordre de vérités qui'il ne distribue que par grâce, et qu'il n'a donné à personne le droit de s'attribuer comme son 'bien'.[7)]

Tot in onze dagen zullen duidelijk de twee stromingen zichtbaar blijven, die elk een levensopvatting vertegenwoordigen. Het historische Evangelie wegcijferen kan ook de 20e eeuw niet; maar door de verfijndheid der geesten kan zij het meer en intenser dan vorige eeuwen òf volgen òf vergiftigen. In de literatuur zullen wij deze richtingen met allerlei kronkelingen soms vreemd zien samengaan.

Ruim vijftien jaar na zijn antwoord op Gide's werk gaf Claudel in ***Le Soulier de Satin*** terloops een Verloren Zoon naar het model van Gide, die opvalt door bijna caricaturale tekening. Wanneer in dit spel Don Camille beweert, niet te behoren tot degenen, wier leven wordt geordend door 'la religion, la famille, la patrie' en laat uitkomen, dat hij om andere zaken dan braspartijen en lichte vrouwen Verloren Zoon werd, dan rijst Gide's *Enfant Prodiǵue* voor ons op, wie het ook meer om vrijheid en ruimte te doen was dan om zingenot. Maar als Don Camille over zijn latere terugkeer spreekt, dan wil hij geen muziek en geen gemest kalf. Hij hoopt, dat zijn vader dan blind is om hem niet in zijn ellende te kunnen zien. Hij wil als zondaar terugkeren, zonder schuldbekentenis en gelooft niet, dat zijn bijbelse voorganger aan de vader vergeving heeft gevraagd.[8)] Forceert Claudel hier zichzelf tot een fellere Gide, om aldus het effect van diens schepping door overdrijving te verzwakken? Zo tenminste laat het zich aanzien, wanneer wij deze sterk gekleurde verwerking leggen naast het in 1939 verschenen drama ***La Sagesse, ou La parabole du***

***Festin*,** dat onze Parabel inlast in die van ‘zeker mens’, wiens gastmaal dreigde te mislukken, doordat alle genodigden zich begonnen te verontschuldigen (Lucas XIV, 16-24). Dit stuk heeft veel weg van een laat-middeleeuws zinnespel, maar de abstracties worden in nauw verband gebracht met realiteiten uit onze eeuw.[9)] In het eerste bedrijf gaat de Wijsheid de verdoolden zoeken, die de Vader vergeten en zijn gastmaal geringschatten. Een dialoog van twee ‘stemmen’ geeft het verhaal van de Verloren Zoon:

> **‘*Première voix:***
> Le fils est parti dans une région lointaine.
>
> ***Deuxième voix:***
> Le père est inconsolable du départdeson fils.
>
> ***Première voix:***
> Le fils a demandé à son père de lui partager son bien.
>
> ***Deuxième voix:***
> Le fils a dissipé tout son bien dans une région lointaine.
>
> ***Première voix:***
> Il est perdu et l'on ne sait plus où il est.

Er wordt ook gezinspeeld op de terugkeer en op het feestmaal:

> **‘*Première voix:***
> Le festin est prêt pour ce fils quand il me sera rendu’.

Als alle genodigden hebben geweigerd te komen, zendt ‘Sagesse’ haar dienaren uit over de wereldstad Parijs. Zij gaan naar de hoeken van de straten, naar de uitgangen van de métro en naar de grote magazijnen. Met de zweep van honger, oorlog en ziekte en andere ellenden worden allen, de blinden, doven, melaatsen, armen en zondaars, voortgedreven naar het nieuwe leven, waartoe zij zijn uitgenodigd. In al deze ontredderden herkennen wij evenzovele verloren zonen, die door eigen schuld zijn gevallen. Het laatste bedrijf laat ons zien, hoe allen samen de ‘ville de la Sagesse’ bouwen en zich verenigen rond de feestdis, waarop het Paaslam ligt temidden van alle vruchten der aarde; en terwijl de stellages van de nieuwe stad nog niet zijn weggenomen, zingen allen, geschaard rond de goddelijke Wijsheid een loflied ter ere van Hem, Die was, is en zijn zal! Onttrokken aan een nivellerend realisme bereikt dit spel

de zuivere vergeestelijking, die in de toespeling op de Eucharistie aan de exegese der oudste christelijke eeuwen doet denken. Een zekere onwerkelijke vaagheid komt ten dele op rekening van een middeleeuwse sfeer, maar is ook gevolg van een geesteshouding die sommige franse kringen kenmerkte.

2. Extremisme

De franse godsdienstig-geaarde literatuur van nagenoeg de hele eerste helft der 20e eeuw, vooral in het begin vaak geleid door bekeerlingen en zich teweerstellend tegen scepticisme en vrijdenkerij, vertoont een zucht naar uitersten. Toen Claudel ***La Sagesse*** schreef, hield het mysterie van zonde en vergeving reeds tientallen jaren vele geesten in Frankrijk bezig, waarbij dikwijls, rechtstreeks of terloops, de Verloren-Zoon-parabel betrokken werd. Als in de 16e eeuw, alleen minder duidelijk steunend op een theologische leer, kwam men tot een geestdriftig bejubelen van een blind vertrouwen, zodat de zonde veel van het afschrikwekkende verloor en bijna een begerenswaardig goed leek. Hieruit groeide een afkeer van onromantische braafheid, een mistrouwen van alle niet op de zonde volgende rechtvaardigheid, die reeds in de vorige eeuw geanalyseerd was in ***L'Homme Médiocre*** van Ernest Hello.[10)]De juiste maat is afwezig bij Charles Péguy in ***Le porche du mystère de la deuxième vertu*** van 1911. Dit boek, dat één lofdicht is op de deugd van Hoop, wordt grotendeels beheerst door ons thema. Telkens onderbreekt de schrijver zijn beschouwingen met de Evangelie-woorden: ‘Un homme avait deux fils’ en benadrukt daarmee, dat deze lerende vertelling van Christus voor de zondaar een hechte grondslag van vertrouwen is. Formuleringen, die deze Parabel eigenlijk tot een waagstuk maken van God tegen Zichzelf, kunnen slechts door een zekere sublimiteit bekoren:

> ‘Les autres paroles de Dieu n'osent pas accompagner
> l'homme
> Dans ses plus grands
> Débordements.
> Mais en vérité celle-ci est une dévergondée’.

en wat minder overdreven:

> ‘Toutes les autres paroles de Dieu sont pudiques.
> Elles n'osent pas accompagner l'homme
> dans les hontes du péché’.

Wij houden echter ons hart vast voor de consequenties, wanneer de dichter later in beeldspraak verklaart, dat het kwade de mensen niet schaadt, als de Hoop er maar is:

> ‘Les eaux mauvaises ne les empoissonnent jamais.
> Ils boivent impunément de tout.
> Par cette accointance qu'ils ont avec cette petite Espérance’.

Het heet zelfs, dat de Hoop in de zonde beter kan gedijen:

> ‘Mais c'est justement avec les eaux mauvaises qu'elle fait ses
> sources d'eau pure. Et c'est pour cela qu'elle n'en manque
> jamais’.

Het is indrukwekkend te lezen, dat de goddelijke deugd van Hoop wijsheidsnormen heeft, die totaal verschillen van de aardse. Zijn deze laatste star en bezadigd, het vertrouwen is in z'n wijsheid dartel en onbevangen, onberekenbaar als een kind, nooit rustig, want het bezit een kracht die alles vermag.

> ‘Infatigable comme les enfants.
> Infatigable comme l'enfant Espérance’.

De dichter lijkt evenwel verzeild te raken in quiëtisme en kiest in de oude strijd om de werkheiligheid partij, wanneer hij in zijn verheerlijking van blind vertrouwen het nalaten van alle werkzaamheid verdedigt en aan God de volgende misprijzende woorden over de werkers in de mond durft leggen:

> ‘Ils ont le courage de travailler. Ils n'ont pas
> le courage de ne rien faire.

> Ils ont la vertu de travailler. Ils n'ont pas
> la vertu de ne rien faire.
> De se détendre. De se reposer. De dormir.
> Les malheureux ils ne savent pas ce qui est bon.
>
> Celui qui ne dort pas est infidèle à l'Espérance.
> Et c'est la plus grande infidélité'.

In een symbolische lofzang op de nacht, waaruit de dag wordt geboren, verheerlijkt Péguy de zonde, alleen omdat die het Vertrouwen oproept. God zelf noemt de nacht:

> 'Ma plus belle créature. Créature de la plus belle Espérance'.

Zelfs schijnt de dichter zò ver te gaan, dat hij (zij het in een omwaasde toespeling) de zonde als grond voor de Hoop, nuttiger voor de mens acht dan de Eucharistie.

> 'Nuit tu es pour l'homme une nourriture plus nourrissante que le pain et
> le vin'.[11)]

Men kan dit subliem noemen, maar ook vermetel.

Niets van dit extatische en misleidende is te vinden bij Max Jacob. In ***La Défense de Tartuffe*** bekent hij, een zondaar te zijn, die dagelijks ontrouw is. De genade der vergiffenis is zijn dagelijkse redding en het vertrouwen daarop de enige werkelijke geluksbasis. Zijn prozagedicht ***L'Enfant Prodigue*** is een persoonlijk gebed tot God, voor Wie hij zich heeft neergeworpen vol berouw en afschuw van zichzelf. Hij overweegt de Parabel en ziet de overeenkomst met zijn eigen toestand. Hij stelt zich eerst een heel natuurlijke terugkeer voor in zijn aardse vaderhuis te Quimper, met de kastanjes aan de rivieroever; hij ziet zijn broers, die zijn schuld breed uitmeten. Daarna stelt hij zich voor, aan God vergiffenis te vragen, maar God is hem vòòr en treedt hem tegemoet.

Zijn exegese is zuiver en edelmoedig:

> 'L'utilité de la parabole de l'Enfant Prodigue est de faire con-

naitre la longanimité de Dieu envers le pécheur: le pécheur, c'est l'enfant dissipateur des biens de la famille'.

Hij bewondert de mateloze goedheid van de Hemelvader en stelt daar zijn eigen trouweloosheid tegenover, zijn steeds hernieuwde val. Zijn hele leven is dat van de Verloren Zoon. Elke avond komt hij doodarm en gehavend terug, want elke dag opnieuw heeft hij zijn erfgoed verkwist. De zonde wordt te diep verfoeid om nog gehuldigd te kunnen worden als de bij uitstek vruchtbare grond voor het vertrouwen. Nederigheid en zelfbeschuldiging vormen de hoofdtoon en het spreekt dan ook vanzelf, dat de oudste broer niet onder de smaad van schijnheiligheid bedolven wordt. De rouwmoedige zondaar heeft genoeg aan zichzelf en ziet zijn schuld alleen maar sterker uitkomen tegen de nauwkeurigheid van de ander.[12)] De stem van Max Jacob was een betrekkelijk zeldzame klank.

Met de geest waarin gelovig Frankrijk de Parabel beschouwde, harmonieert Giovanni Papini's ***Storia di Cristo***, het werk, dat, in de jaren 1919, 1920 geschreven, een onvermoede en radicale verandering ten toon spreidde van hem, die toen nog maar weinig jaren geleden in zijn autobiografie ***Un Uomo Finito*** niet veel minder dan haat tegen Christus uitsprak. In dit bekeringsboek wijdt Papini ook een hoofdstuk aan de Verloren Zoon. De suggestieve kracht van zijn woord is hier op zijn best. Zelf een Verloren Zoon, die misschien door het valse licht van 20e eeuws farizeïsme lang de weg naar het Vaderhuis was kwijt geweest, maakt hij van de twee broers uit de Gelijkenis een indrukwekkende tegenstelling. Hij belicht en verdonkert de figuren naar willekeur en met vernuftige psychologie. Tredend in het volksgericht van veel eeuwen laat hij van de oudste broer niets heel: elk van diens daden is besmeurd met eigenbelang en schijnheiligheid. De Verloren Zoon daarentegen staat in een nimbus van oprechtheid, nederigheid en berouw. Papini verdiept zich in het mysterie van zonde en genade en dat leidt voor hem, evenals voor Péguy, tot een

waardevolle literaire schepping, maar zijn exegese is, als die van Péguy, extreem. De italiaanse stem zingt mee in het franse koor, dat uitersten zoekt.[13)]

Ook Francois Mauriac heeft iets van die mentaliteit in zijn prachtig ***Vie de Jésus*.** Over het bovenmenselijke der hemelse ontferming, die elke aardse maatstaf uitsluit, kan moeilijk roerender geschreven worden. Christus denkt over rechtvaardigheid anders dan de wereld, want bij Hem is rechtvaardigheid vervloeid in liefde en vormt daar een eenheid mee, die de wereld een onrecht noemt. In een pakkende paradox zegt Mauriac: ‘que l'amour est injuste’, hetgeen hij later herhaalt door te spreken van de ‘injustice de la miséricorde’. Hij ontdekt deze sublieme onrechtvaardigheid Gods door de bevoorrechting te overwegen van de Verloren Zoon boven de oudste broer, die trots zijn jarenlange voorbeeldige trouw berispt wordt om zijn jaloersheid. De nederige erkenning van volkomen vernietiging, ook al is die aan eigen schuld te wijten, vertedert God blijkbaar het meest. Wij zouden ons alleen kunnen afvragen, waarom de menselijke wrevel over de jaloersheid met zoveel relief ook Christus wordt aangewreven.[14)]

Daniel-Rops treedt met ***Jésus en son Temps*** in het voetspoor van Mauriac. Bij zijn beschouwing over de Gelijkenis gaat hij uit van Rembrandts grote schilderij en past Christus' verhaal toe op zichzelf en op elke mens die de afdwaling kent. Wanneer wij lezen:

> ‘Nous avons bien la nostalgie de la maison perdue, où tout est calme et paix’,

dan horen wij een heel andere toon dan bij Gide en moeten aan het door deze zo gehate Maison denken. Geen polemiek schijnt echter de bedoeling van de schrijver. Hij wil enkel, als Mauriac, een lofzang zingen op de aan alle aardse opvattingen verzakende hemelse barmhartigheid. Hij doet dit feller dan Mauriac, misschien minder poëtisch maar meer uitgewerkt. Christus ontmaskert volgens hem in de oudste broer de vormendienst en door diens handelwijze af te

keuren, ontnam Hij de mozaïsche wet haar waarde; bovendien keerde Hij heel de burgerlijke orde om en liet van de rechtsopvatting, die voor kwaad slechts straf kende en die pas na minstens een berisping van vergeven zou willen weten, niets overeind staan. Meeslepend in zijn absolutisme draaft deze exegese teveel door op het gematigder spoor van sommige Vaders; er is een teveel aan fantasie, want, wat voor rake en pakkende dingen er ook in worden gezegd, uiteindelijk wordt er weer de denkbeeldige brave in bestreden, die in farizeïstische eigenwaan de zondaar veracht, het beeld dat deze halve eeuw nu eenmaal, koste wat het koste, wilde zien en verfoeien. Dat de oudste alleen maar plichtsgetrouw zou zijn geweest om te voorkomen, dat de erfenis hem zou ontgaan, is toch moeilijk in de tekst van Lucas te lezen. De zucht naar uitersten ziet de wijsheid van Christus voorbij.[15)]

Voorzichtiger is Romano Guardini, wanneer hij in ***Der Herr*** eveneens de rechtvaardigheid en de liefde tegenover elkaar plaatst. Hij doet dit uiteraard aan de hand van de Parabel en in een prachtige climax laat hij de liefde 't winnen van het recht. Wanneer de vader aan de kant van de oudste zoon gestaan had, zegt Guardini, dan zou er rechtvaardigheid zijn geschied. Het gekwetste gevoel van de oudste zou bevredigd geweest zijn. Rechtvaardigheid nu is prijzenswaardig; zij is het fundament van ons bestaan. Doch er is iets dat boven haar uitgaat: het vrije opengaan van het hart in goedheid. Rechtvaardigheid is duidelijk, eerlijk; doch èèn stap verder en zij wordt koud. Blijft zij echter bij haar eisen, dan wordt zij walgelijk![16)]

Giuseppe Ricciotti is in zijn ***Vita di Gesù Cristo*** van mening, dat het eerste deel van de Gelijkenis door Christus niet als het voornaamste werd bedoeld: wat Gòds houding was tegenover een verlorene en afgedwaalde, kwam al uit in de parabels van de Verloren Drachme en het Verloren Schaap. Het tweede deel, de episode van de oudste broer, acht hij de hoofdzaak, want daaruit

moet de mèns zijn gedragslijn leren ten opzichte van gevallen maar rouwmoedige medebroeders. Deze leer gold niet louter voor de Farizeeën maar voor de mensheid van alle tijden. Ook hier geschiedde de schildering van de oudste broer niet zonder wrevel.[17)]

Er is een overheersende gedachte, waarop de auteurs zich kunnen beroepen en dat is de door de evangelist gegeven verzekering, dat Christus in de liefde tot de Zijnen, tot het uiterste ging (Joh. XIII - 1). Het was troostend en noodzakelijk, zich daaraan vast te houden. Men heeft dit zonder maat gedaan en de Gelijkenis van de Verloren Zoon genomen als stuwing naar het hoogste vertrouwen. Wij mogen aannemen, dat dit Christus' bedoeling was. De mensheid moest weten, dat ook de grootste en ondankbaarste zondaar niet hoefde te wanhopen. Dit was een leer van uiterste liefde, die zich moeilijk aan de letter van de wet kon houden. Om nu de Oude Wet van belemmerende vormelijkheid te ontdoen, liet Christus de oudere broer optreden in verzet tegen een handelwijze, die hij niet begreep, niet kòn begrijpen. In de houding van de oudste deed Christus uitkomen, hoe zeer Zijn leer over de barmhartigheid de opvattingen der mensen te boven ging: immers zelfs hij, die een zware last van wetten en voorschriften zonder mankeren had kunnen torsen, kon de leer van louter liefde nog niet verwerken. Heel de hatelijke tegenstelling tussen de persoonlijkheden van de twee broers, is mensenwerk, want Christus tekende de oudste niet weerzinwekkend. De literatuur heeft dit accent gelegd en Christus hààr woord laten spreken. Vandaar misschien ook de voorkeur om de afdwalingen van de Verloren Zoon bijna uitsluitend in zonden van wellust te laten bestaan, daarover althans het meest uit te weiden, de zonde die de mensheid het gemakkelijkst verontschuldigt. Vandaar het breed uitmeten van de in verhouding kleinere fouten van de oudste. De literatuur, die de ondankbaarheid en de zelfzucht van de jongste als vergeeflijk verkleint, om de oudste wegens zijn ja-

loersheid met smaad te overladen, maakt zich zèlf aan een nieuwe jaloersheid schuldig, door iemand om één tekortkoming de roep van deugdzaamheid te misgunnen. Christus heeft deze Gelijkenis niet verhaald, om de zondaars een vrijbrief te geven, de rechtvaardigen met hun zwakheden te vernederen en hen een slachtoffer te maken van hoon. Christus richtte Zich met deze Parabel weliswaar vooral tot de Farizeeën, maar om ook hèn te onderrichten en hun leer op een hoger plan te brengen. Hij heeft slechts liefde tot het uiterste gepredikt en daarin zullen de fouten van de oudste ook gemakkelijk vergeven zijn. De literatuur blijft tot in onze dagen een ander beeld geven. De latere romans geven in overvloed donkere kringen met louter licht voor de rouwmoedige zondaar, tegenover de in valse schemer zelfgenoegzame, middelmatige, soms zelfs schijnheilige fatsoensmensen, die het type van de oudere broer uit de Parabel belichamen. Of we ***Le Noeud de Vipères*** of ***La Pharisienne*** van Mauriac nemen, ***Journal d'un curé de Campagne*** van Bernanos, ***Brideshead Revisited*** van Evelyn Waugh of allerlei romans van Graham Green, dikwijls wordt een groot deel van de schuld van de hoofdfiguren afgewenteld op halfheid en slapheid der omgeving, die met al te zwarte lijnen getekend is. Waar begint en waar eindigt toch die categorie van gesmade en te smaden ‘burgers’, die wel buiten de bescherming der christelijke naastenliefde lijken te vallen? Het is wel kenmerkend voor een eigengereid geslacht als het onze, dat de meest harmonische boodschap van de Zaligmaker nog een teken van tegenspraak kon worden en dissonerend kon worden doorgegeven, waardoor de aandacht van de genade werd afgeleid. In zoverre dit afkeer van regelmatige gebondenheid inhoudt, herkennen wij Gide; en zou Baudelaire geen schuld hebben aan het verschijnsel, dat geordende godsdienstigheid zo dikwijls met een ballast van kwezelarij wordt opgescheept?

Gide-insluiping is zeer waarschijnlijk, al zien wij aan onvermoede zijde aarzeling: de duitse dichter Rainer

Maria Rilke, die, betrekkelijk kort na het verschijnen, Gide's ***Le Retour de l'Enfant Prodigue*****,** in het duits vertaalde, schrijft later een gedicht ***Der Auszug des verlorenen Sohnes*****,** waarin hij volledig ingaat op Gide's thema; in een van weemoed doortrokken beschouwing, pleit zijn gemoed echter tegen dit opnieuw verbreken van de banden:

> 'als ob man ein Geheiltes neu zerrisse'.

Hij durft de consequenties niet aan en verzet zich daartegen in een reeks vragen, die een gewetensonderzoek zijn naar de motieven voor een nieuwe 'Auszug' en die angst en twijfel verraden tenopzichte van een opnieuw lokkende mysterieus-zondige toekomst.[18)] Wordt Rilke in zijn weigering nog door christelijke motieven gedragen? Wij zien het thema slechts vervaagd, troosteloos overwogen in een weifeling tussen goed en kwaad, aarzelend voortgedragen in een eeuw die uit de vorige zoveel verwarring had geërfd en met het woord van Christus geen raad meer wist.

Een sterker verzet, op positief-christelijke grondslag, vinden wij in een onlangs verschenen boekje ***Die drei verlorenen Söhne und wir heute?*** van Matthias Laros, dat drie Verloren Zonen geeft, die elkaar in verlorenheid overtreffen. De eerste is de avonturier uit het Bijbelverhaal; de tweede is de oudste broer, die in zijn liefdeloosheid een verlorene was; de derde en meest rampzalige is de jongste zoon uit Gide's verhaal, die als een verharde zondaar bewust de bandeloze vrijheid nam.[19)]

Bij de mijlpalen in de 20e eeuwse europese geschiedenis van ons thema mag zeker niet ontbreken het veelzeggende vers van Gertrud von le Fort ***Dem verlorenen Sohn*****,** na de oorlog geschreven. Zij spreekt daarin haar gestraft en verwoest vaderland aan. Zij erkent de schuld en verkleint die niet, al weet zij ook, dat het slechts de wereld was, die rechtsprak en strafte met smaad en vernedering. Daardoor ziet zij in haar gehavende land

een Verloren Zoon, die alleen van God erbarming kan verwachten.

‘Sag ab der dumpfen Reue,
Die im vergangnen weilt:
Es lebt die ewige Treue
Des, der die Sünder heilt.

Die Welt ist ganz verloren,
Kennt nur Gericht und Hohn,
Doch du bist auserkoren
Als der verlorne Sohn’.

Naast de deemoed is er echter ook de fierheid, die met sarcasme in de overwinnende landen de oudste broer ontdekt en daarmee stilzwijgend het traditionele beeld van de schijnheilige boeteprediker oproept. De dichteres troost haar land met de volgende woorden:

‘Du sollst den Brüdern künden,
Dasz ein Erlöser lebt,
Der einst auch ihre Sünden
In sein Erbarmen hebt’.[20)]

In dit gedicht wordt de geesteshouding van een geslagen volk uitgesproken, iets, waartoe Christus' Parabel tot dan toe niet aangewend was.

3. Willem Smulders

Wanneer wij, met de europese literatuur als achtergrond, het wedervaren van het thema in de eigen letteren overzien, dan mogen we vaststellen, dat de Gelijkenis van de Verloren Zoon in deze halve eeuw de nederlandse poëzie bijzonder heeft geïnspireerd in tegenstelling tot de 19e, waarin zelfs een Guido Gezelle haar voorbijzag. De onvolledigheid van de gegeven achtergrond dwingt natuurlijk tot voorbehoud; daartegenover geeft het enigszins te denken, dat, terwijl een voor de recente dichtkunst representatief duits verzamelwerk van 1919 geen enkele Verloren-Zoon-titel gaf, het thema bij ons een zeer opvallende bloei vertoonde, die zich in de toekomst zou handhaven.[21)]

Dat in 1910 de priester Willem Smulders ertoe kwam, een bijbels treurspel ***De Verloren Zoon*** te schrijven, volgde uit het feit, dat tegen het einde der 19e eeuw in katholieke scholen het bijbels drama van Vondel op het toneel was gaan herleven. ***De Verloren Zoon*** houdt, blijkens de toelichtende aantekeningen, voorzichtig rekening met exegese en bijbelse couleur locale en weert alles, wat de pas begonnen eeuw zou kunnen vertroebelen.[22)] De critiek ziet over het algemeen een tekort aan actie: er wordt teveel verteld en te weinig vertoond. Als literaire schepping echter, vooral als 'epische poëzie' wordt het geprezen. Reeds eerder door brabantse seminaristen opgevoerd, kwam het pas tot zijn recht als openlucht-spel door beroeps-acteurs te Oisterwijk, toen het in 1915, bij stralend zomerweer 'een prachtig kleuren- en stemmenspel' mocht heten.[23)]

Smulders ziet, als Rembrandt, in de vergevende omarming door de vader het alles overschaduwend hoogtepunt. Daarmee eindigt hij dan ook zijn stuk, dat misschien ten onrechte een treurspel heet. Op het komende feestmaal geeft hij niet meer dan een toespeling; van de oudste broer, Enan, maakt hij niet de door de literatuur halsstarrig volgehouden caricatuur van haat en kleinzieligheid; hij wil niets laten verloren gaan van de indruk van de door de vader zo smartelijk verbeide terugkeer. Niet de zoon maar de vader is de hoofdpersoon: de zwakheid van de eerste dient slechts om de liefde van de laatste te doen uitkomen. Deze opzet, volkomen in evangelische geest, is aan de toeschouwers niet ontgaan. Een limburgs priester dichtte naar aanleiding van dit slot-toneel:

> 'En nu de tranen 't licht der oogen dooven,
> Is 't of der zielen oogen opengaan,
> En we in den hemelglans, die daalt van boven,
> Geen vader, maar Den Vader zelf zien staan'.[24)]

De blinde ogen herinneren aan Rembrandt. Het spel vertoont verschillende invloeden. De meest nabije is die

van Eugène Scribe's opera ***L'Enfant Prodigue*****.** Zoals Azaël in de opera de godsdienst zijner vaderen dreigde te verloochenen door zich voor te doen als bekeerling tot de Isis-dienst, zo komt de Verloren Zoon Hamul ertoe, de liederen van Sions tempelkoor te willen ontwijden door ze op een heidens feest te laten zingen. En heeft de (niet op het toneel verschijnende) schone Hecuba, door wie Hamul zich deze heiligschennis heeft laten afdwingen, niet veel overeenkomst met de danseres Lia uit de franse opera? Veel meer beslissend is de invloed van Vondel geweest: het optreden der joodse en heidense slaven in het begin van het tweede bedrijf (vs. 1-45) herinnert aan het twistgesprek tussen de Rey en de Luciferisten uit het derde bedrijf van ***Lucifer*****.** En de klacht van vader Helon in het derde bedrijf (vs. 393-405) doet denken aan de klacht die Jacob in de mond wordt gelegd in ***Joseph in Dothan*****.** (vs. 1579 vg.) Bovendien is heel de sfeer die der Vondelspelen. Wat de critiek had aan te merken, het ontbreken van actie, is daaruit te verklaren; ook de vergissing waardoor Smulders zijn drama een treurspel noemde, komt op die rekening.

Voor ons thema luidde dit stuk geen nieuwe periode in: het is eerder een waardig slot dan een opzienbarend begin. Het predikte de juiste zin van het Evangelie, het was ingesteld op het hemelse en eindigde, waar de bovenmenselijke liefde een toppunt bereikte. Het had echter zijn tijd niet mee, want enige jaren tevoren had Gide het mysterie voorbijgezien door pas belang te gaan stellen in de Verloren Zoon, toen Gods rol met deze was uitgespeeld; Gide opende toen het onzekere en louter menselijke avontuur en de schok van deze scherpe bocht had de tijd in een nieuwe roes gebracht. Daardoor begon Smulders' spel te verouderen, zodra in onze letteren een overheersend psychologisch element invloed van Gide verried. Dit gebeurde, toen in 1911 Geerten Gossaert zijn beroemd vers ***De Verloren Zoon*** publiceerde.

4. Geerten Gossaert

Slechts ten dele kan de bijbelse traditie van ons volk de vloed van Verloren-Zoon-literatuur in onze eeuw verklaren; zonder de met Gossaert begonnen koersverandering zou die misschien niet hebben plaats gevonden. Deze dichter ontleedde voor het eerst haarfijn het innerlijk van de moderne mens, die geen gemakkelijke Verloren Zoon kan zijn en wiens bekering niet programmatisch verloopt. In zijn vers treedt de bijbelse figuur niet op; de dichter stelt zich in diens plaats en omgeving en doorleeft de laatste fase van strijd, terwijl zijn voeten reeds 'de heilige aard' betreden rondom het 'verbeidend huis'. Schuldgevoel doet hem neigen naar de vaderlijke vergeving, de schimp der buren weerhoudt hem; bovennatuurlijk gegrond berouw strijdt met natuurlijk gegronde trots en het gedicht komt niet verder dan een besluit, waaraan alle weifeling niet vreemd is:

> 'En toch besluipt me één vrees: wat van den dag van morgen?
> Wat, als het dorp ontwaakt? Hoe durve ik ooit weerstaan
> Der buren schamperen spot, in hoofschen groet verborgen:
> Gedenkt ge ons nog? Weer thuis? En... schatten brengt ge ons aan?
>
> Trotseere ik zulken smaad? Wie let, dat ik, vertreden,
> Een wreker hunner wraak dien spot met spot betaal'?
> Helaas, ik ben te moede. Ik heb te veel geleden.....
> En 'k ducht dat (dieper smaad) de kracht me ook daartoe faal'...!'[25)]

Was het ook niet moeheid en zwakte, die Gide's Verloren Zoon tenslotte aan het Huis bond en de berisping van de oudere broer deed verdragen? Er is tussen Gide en Gossaert een psychologische overeenkomst, die beiden tot individualisten maakt: beiden kenden de hunkering naar de onbelemmerde vrijheid; beiden kenden ook de daaraan tegenovergestelde roep naar de zekerheid, de gebondenheid die benauwen kan. Voor Gossaert schijnt daaruit het fataal dilemma te zijn voortgekomen: òf dichter, òf christen. Van zijn strijd getuigt dit gedicht.[26)] Het objectief en absoluut karakter van het Evangelie is in conflict geraakt met het poëtisch zelfge-

voel; de christen wordt gedwarsboomd door de dichter. Gossaert wil in zijn vers de stem van beiden horen en daarom wil hij enerzijds de rouwmoedige zijn en God danken voor de straf, anderzijds met hoogmoedige verachting neerzien op hen, die zich zijn rechters wanen. Dit dualisme komt in zijn werk tot uiting, want als hij zich maakt tot de zelfbewuste zondaar uit een eeuw, die door teveel begrijpen teveel vergeeft, dan geeft hij aan het vers, dat onwillekeurig meer werelds dan evangelisch wordt, een bijbelse statigheid, als om een sfeer, die hem lief was, te redden en hij 'dekt zijn paradoxale wezen welbewust met een archaïsche taal'.[27)] Die taal was hem steeds tot scherm om zijn eenzaamheid te beschutten; ook in ***De Stervende Pelgrim*** verborg hij 'met een wijle uit woorden saamgeweven' de waarheid van zijn leven voor 'het gemeen'. Het dilemma van Gossaert is bevestigd en bestreden. Ook na de polemiek in de jaren 1917-1919 bleef het een probleem.[28)] Het uitblijven van een nieuwe verzenbundel had omtrent een overwinning van calvinisme over dichterschap enige zekerheid kunnen geven, wanneer niet herdrukken van ***Experimenten*** met nieuwe gedichten hadden verrast. Nu kunnen wij Gossaerts strijd slechts met reserve reconstrueren.

In ***Longe Exul*** voelt hij de trek naar het verre en ongebondene, die ook Gide bekoord had. Maar verloochende deze zijn 'Maison', Gossaert klemt zich in vertwijfeling vast aan de zekerheid van het 'land', waar zijn hart aan hangt:

> 'Maar o mijn land, mijn land, mijn land....
> Eer dat ik U vergeet!'[29)]

In ***De Boulevardier*** is de bekoring sterker en de strijd gevaarlijker. De zwerver, voor wie het noodlot uit de genoten vrijheid een 'onzichtbare kooi van wellust en van smart' optrok, ontvliedt ook deze nieuwe gevangenschap. Een nieuwe dooltocht voert hem naar de beveiliging van een vreedzaam dorp:

‘En in het kerkportaal, aan 't brinkje, waar, onschuldig,
De dorpsjeugd rondedanst, blijft hij verscholen staan,
En ziet, hoe over 't vlek, in hemelen matguldig,
Rijst, bode van de rust, de ivoren voorjaarsmaan.

Dan, wijl hij staat en peinst, scheert plotseling uit den hoogen,
Een zwaluw, die Gods huis ten veilig nest verkoor,
Snel, door een muggenzwerm, voor zijn verbijsterde oogen,
Met achtelooze vlerk in 't avondblauw teloor....’

Maar de zwaluw, die, vluchtend uit Gods huis, de ijlte koos, wekt weer de zwerversdrift

‘en (hij) voelt in 't hart den klauw van 't ongetemd verlangen
En kreunt, en balt zijn vuiste', en bijt zijn lippen stuk’.[30)]

Tamquam Filius is als een voorlopige schets van de Verloren Zoon. Het eigen probleem is nog niet concreet genoeg ontdekt. Uit een der laatste strofen spreekt een berustend vertrouwen op het veilig-zekere, totdat de in één enkel woord geformuleerde vraag bewijst, dat die hoop een illusie was:

‘Maar door het lichte loover
Riepen, bij avondval,
Verlichte verre venstren
Terug naar 't veilig dal.

En moeizaam toegekomen
Herkende ik bosch en beemd....
En stond weer, arme zwerver,
Voor 't vaderhuis... Vervreemd?’[31)]

Die vervreemding, hier nog een vraag, staat vàst voor ***De Verloren Zoon.*** En tòch kiest de dichter het vaderhuis en maakt van dit vers een afscheid, dat de weemoed om wat hij offert, niet verbergt; hij verzwijgt de weerzin niet, die hij heeft voor het huis, dat hij alleen om wille van de vader zal betreden. De pijn der vervreemding verdraagt hij met de trots van èèn, die zich als zondaar geen uitzondering weet, en tegelijk met de nederigheid van het christelijk berouw, dat biddend het laatste woord heeft, zoals over Gossaerts poëzie gezegd is, dat zij in haar toppen overgaat tot gebed.[32)]

Dit vers was een eerlijke terugkaatsing van wat deze

eeuw beroerde: men kan er de christen in horen tegelijk met de moderne mens, want, al heeft de laatste zich aan de eerste geofferd, de overgave is er een, waarin 'de spieren van den innerlijken opstand zich nog spannen'.[33] Bij velen heeft Gossaert een sluimerend en vaag gevoel bewust gemaakt en tot eigen vorm gebracht, waardoor hij de wekker van een nieuwe geest kon worden.

5. Gossaerts kring

Het eerste dat wij nu dienen na te gaan, is, hoe de invloed van Gossaert gewerkt heeft: is bij anderen het door hem gewekte dualisme gebleven of loste het zich ook op naar het edelmoedige? De belangstellingen, die onze eeuw al spoedig begonnen te beheersen en die nog niet zijn stilgelegd, waren te verwarrend voor een gemakkelijk te bepalen houding. Naast de welwillendheid voor zondaars, die de hemelse vergeving vaak vooruitholt, vertonen onze letteren al sinds jaren een bijzondere interesse voor de vagebond. Na ***Pallieter*****,** schiep Felix Timmermans nog vele andere profane en geestelijke vrijbuiters, als het driespan uit ***Driekoningentriptiek*****,** 'Kruisduit' uit ***Het Kindeken Jezus in Vlaanderen, Pieter Brueghel*** en ***Franciscus*****.** A.M. de Jong schonk aan ***Flierefluiter*** het levenslicht en Herman de Man zond zijn vagebonden ***De Kleine Wereld*** in. Antoon Coolen gaf in ***Peelwerkers*** 'den Akkeduut', Bernard Verhoeven neemt het in zijn gedicht ***Lof der Straatnamen*** op voor 'het eeuwig kermisgilde der vaganten'[34] en Bertus Aafjes ondernam zelf als vrijbuiter zijn ***Voetreis naar Rome*****.** Een uitvloeisel van deze voorliefde is de zucht om schavuiterige jongens tot boekhelden te maken: tussen ***de Witte*** en ***Ciske de Rat*** komen wij er heel wat tegen. In die omgeving zou een Verloren Zoon zich thuisvoelen maar dat kon niet altijd de bijbelse zijn. Ook de figuur die Gossaerts volgelingen aandienden, was soms verre van evangelisch, maar toch meestal bezield van een ernst, die op een

gegeven moment, soms na een lange ontwikkeling, uit een mengeling van tegenstrijdige gevoelens, in de sfeer van het Christendom belandde. Allereerst noemen wij Willem de Mérode, die met recht dè Verloren-Zoondichter uit protestant-christelijke kring mag heten en een afzonderlijke figuur naast Gossaert werd. Het thema is in zijn werk overvloedig aanwezig en vormt er een hoofdmotief van; in bijna alle toonaarden die de ziel kent. In de bundel ***Gestalten en Stemmingen*** (1916) verraden gedichten als ***De Vagebond*** en ***De Zwerver*** reeds een zucht naar vrijheid. Die komt echter tot ongebondenheid in het vers ***De Verloren Zoon.***[35)] Mocht omtrent Gossaerts gedicht betwijfeld worden, of er wel meer dan enkele uitwendige raakpunten met de Parabel bestaan, van de Mérode's bewerking moet worden gezegd, dat de evangelische zin erin wordt aangerand. Wanneer de teruggekeerde zoon tot zijn vader zegt:

> ‘Ik heb slechts één verlangen:
> vergevens zegening’,

dan meent hij dat niet; hij huichelt; weliswaar uit medelijden, maar de goedheid van de vader wordt misleid en eigenlijk bespot. Deze aan Gide ontleende figuur, die onmiddellijk na zijn terugkeer weer besluit te vertrekken, is een beeld van de zwakheid, die goed en kwaad tegelijk wil; hij was beu van de zonde, die hem bedrogen had, maar ook het hervonden vaderhuis, dat niets van het ‘onheilbrengend zoet’ bood, was hem een teleurstelling. Hij ontdekte tot eigen leed ‘dat zijn terugkeer geen bekeering was’.[36)] Willem de Mérode dichtte hier een parabel van het menselijk dualisme dat het rhythme van vallen en opstaan regelt. Geen barmhartige vader is de hoofdpersoon maar een telkens opnieuw in zijn geluksdroom bedrogen mens. En toch heeft in de mond van hem die zijn weedom voelde groeien, toen hij wenend zijn vader bedroog, die zwak en moede 's avonds met wangen, heet van schaamte, aan de dis zat, het geweldige woord ‘voorgoed verloren zoon’ iets van groot-

spraak. Een ziel als de Mérode hier tekent, is nu eenmaal niet met één terugkeer thuis, maar ook niet licht voorgoed verloren. Het gecompliceerde en daardoor verrassende van het menselijk hart, waar eigenlijk geen louter-redelijke vraag bij past, wordt in dit vers met een bijna brutale eerlijkheid blootgelegd. De bijbelse Parabel staat op de verre achtergrond; als een verwijt, maar ook als een belofte. De toon van het vers toont nog zoveel kracht in beide strijdende kampen, dat we van de beslissing, die de laatste regel nu reeds uitroept, niet te veel geloven.

Latere bundels wijzen op een kentering, eerder met grillige sprongen dan in een harmonieuze gang. De klacht domineert, maar het is er nooit een van wanhoop. Willoosheid en zwakheid zijn de meest beleden kwalen. De bundel ***De Overgave*** (1919) geeft in ***Dialogue mystique*** een samenspraak van de ziel met Christus.

> ‘Ach Heer, ik weet niet wat ik wil.
> Mijn hart heeft liefde en alle hoop verloren’,

zo laat de dichter de ziel uitroepen; maar hiermee is ook meteen het uiterste geleden, want Christus komt deze bij-uitstek-zwakke ook zonder terugkeer tegemoet: Hij treedt bij de zondaar binnen. Heeft de Mérode hier aan het Verloren Schaap gedacht of aan Gide, bij wie de vader, ook buiten het Huis, de zoon nabij was?

In ***De Vader*** uit dezelfde bundel ontleedt de dichter tot zijn eigen vermaning de vaderlijke gedachtengang: hij wil de smart horen van het vaderhart, de klacht over het dagelijks vergeefse wachten en over de ‘vreemde handen’ die hem eens zullen begraven. Hij wil vooral steun zoeken voor zijn zwakheid in het door de vader uitgesproken vertrouwen op een terugkeer:

> ‘.....en toch, in al mijn dromen,
> Zie ik, ontzet, dien ik bemin,
> Onrein van ziel en zinnen, komen,
> En, aarzelend, gaan mijn woning in’.

De Zoon geeft een bekentenis, die niets versiert van wat aan de trek naar huis ten grondslag ligt:

> ‘Kon ik nog eenmaal, vader, wederkeeren
> Ten koelen vrede van uw noodend huis,
> Kon ik nog eenmaal, als de zoon huns heeren,
> Vorstelijk schrijden door het noest gedruisch
> Der slaven, die, gezwind, uit schuur en stallen,
> Luidruchtig, aan den zwaren arbeid gaan....’

Egoïstisch maar menselijk is zijn gedetailleerde herinnering: hij, opgevoed in de weelden van het leven, aan wie eens slaven de ‘bros-gebakken brooden’ reikten en de ‘sneeuwgekoelden wijn’, is nu zelf slaaf:

> ‘Nu ben ik zelf gedoemd, gebukt te treden
> Voor 't fonkelen der oogen van mijn heer.....’

Hij moet zijn meester vermaken met het verhaal van zijn eigen ondergang maar vangt hem, als weerwraak, in de strikken van tegennatuurlijkheid:

> ‘Ik dans voor hem in schoone en schuwe standen,
> Genegenheid schijnt mijn verbloemde haat,
> En dan verwin ik hem! O heete schande,
> En hij ontwijdt de bloem van mijn gelaat’.

Walgend van deze slavernij vraagt hij om harde knechtendiensten bij zijn vader:

> ‘Neem mij als knecht, wees gij mijn harde heere’.

Hij durft echter verder te gaan en verzucht:

> ‘En laat mij u nog eenmaal vader noemen,
> En noem mij eenmaal zoon, aleer ik sterf’.

In het gedicht dat de naam van de bundel draagt, ***De Overgave,*** is uit de vermorzeling de rust gekomen:

> ‘Ik kan Uw wil niet meer weerstreven,
> Ik kan Uw wet niet meer weerstaan’,

zo luidt de klacht van de machteloze en er volgt een onvoorwaardelijke overgave, die nauwelijks nog de moed

tot smeken toont. En nu is het weer tekenend voor de Mérode, dat daar nu meteen het wonder der bevrijding is:

> ‘En zijn mijn boeien plots verbroken,
> En sta ik, slaaf, zoo vrij en schoon?
> Hebt Gij Uw gramschap dus gewroken?
> Noemt Gij mij Uw beminde zoon?’[37)]

Elk der bundels voert ons opnieuw mee naar de duistere doolhof der hartstochten, met telkens de lichtflits der genade, die de weg wijst. Vandaar dat elke klacht in majeur eindigt.

> ‘Nu schijnt het als een kinderspel,
> Dat ik U norsch ontliep.
> Ik ben terug, en, o, Gij wist het wel:
> Ik min U diep!’

Zo klinkt het in een vers ***In allen nood*** uit de in 1926 verschenen bundel ***De Donkere Bloei.*** Trots het zwakke vlees was de geest gewillig, dat wil bij de Mérode zeggen: het hart was God blijven beminnen.

Een bitter vers uit dezelfde bundel is ***De thuisgeblevene,*** waarin de oudste broer aan het woord is:

> ‘Goddank, dat ik de deur gesloten houd!
> Nu kan mijn broeder niet meer binnensluipen.
> Ik haat zijn stil aan vaders voeten kruipen,
> Want mij behoort de schat van liefde en goud.
>
> Hij dronk de vreugd; laat hem 't verdriet nu zwelgen,
> Tot God een einde make aan zijn voos bestaan.
> Laat zijn dood aas in eenzaamheid vergaan,
> En niet voor 't oog van Gods standvaste telgen.
>
> Mijn hart blijft onberoerd in zuivere deugd.
> Ik zondig niet en zal de hemelvreugd
> Als wettig erfdeel onbewogen smaken.
>
> Maar als God opstond van zijn avondmaal
> En zondaars toeliet in zijn hooge zaal,
> Zou 'k naar hen schoppen en hen zèker raken’.

Dit is een caricatuur, die aan de romantiek van Baudelaire herinnert. Misschien heeft de dichter met dit van verontwaardiging trillend sonnet zich willen wreken op

allen, die in dit crisisjaar van zijn leven de staf over hem hebben gebroken. Maar christelijkheid is hier zoek.[38)]

De in 1928 verschenen bundel ***De Veloren Zoon*** geeft van de oudste hetzelfde walgelijke beeld. Daar spreekt deze tot de wachtende, bedroefde vader:

> ‘Wat weent gij om den dartlen vlinder,
> En krimpt wanneer de vlam hem zengt!
> O, waarom wijlt uw aandacht ginder,
> Niet ziend wat hier mijn plicht U brengt?’

en hij peinst:

> ‘Hij zal met mij dezelfde lucht
> Niet ademen. Mijn ouders sterven.
> Hij hèèft gekozen; lààt hem zwerven.
> Mijn haat bewaakt de grond geducht’.

Wanneer de Verloren Zoon is teruggekeerd en de oudste door het raam alles heeft bespied, dan peinst hij:

> ‘Al werkend was ik vaders knecht.
> Vluchtend en keerend bleef hij kind,
> En 't liefste blijkt hem weggelegd’.

en dan zegt hij zijn daad van wraak:

> ‘Vergramd ben ik in huis gegaan
> En van mijn recht en macht bewust,
> Heb ik mijn levensdaad gedaan:
> Ik heb de lampen uitgebluscht’.

De diepe afkeer, waarmee de Mérode de evangelische figuur mismaakt, tekent zijn onbeheerstheid. De tegenstelling tot Gossaert is frappant. Deze laatste sprak pas, toen het innerlijk conflict bijna beslecht was; de Mérode was te vroeg en voerde zijn soms onverkwikkelijke strijd in het openbaar. Toch heeft deze onchristelijke ontsporing de bundel niet wezenlijk geschonden. Een reeks gedichten, waarin al de personen uit de Parabel sprekend optreden, geven zogenaamd een objectiverende overweging over ‘de’ Verloren Zoon, maar in feite een bespiegeling van de dichter over zijn eigen leven, die vaak

op een gewetensonderzoek neerkomt. De eerlijkheid verdoezelt geen enkele menselijkheid. De ***Hongerende*** bekent, dat een terugkeer niet vrij van egoïsme is. Eenmaal heeft hij gezegd ‘dat de weelde moordt’ en dat hij daarom de schande van de zwerver verkoos; nu daarentegen fnuikt hem het gebrek:

> ‘God, aan den nood der weelde ontkomen,
> Temt gij mijn leven door gebrek?’

En als hij besloten is terug te keren, òòk om de herinneringsdroom, òòk om de genoten welstand, ‘de damp der spijzen’ en ‘de stapels warme brooden’, dan peinst hij in een weifeling:

> ‘Gaan? Om mijn moeders leed te zien?
> En of mijn vader ook vergrauwde?’

Bij Huis gekomen, heeft hij geen enkele trots meer, geen enkel motief voor zijn handelen en geen enkele weerstand:

> ‘Ontluisterd, en onteerd, berooid,
> Uitwasemend bederf en schande,
> Lig 'k voor uw deur in 't zonnebranden,
> Een gistig kreng, met walg vergooid’.

Het einde dat de Mérode maakt, is niet dat van de Parabel. Hij laat de Zoon sterven en de dood uit Gods hand aanvaarden, niet als een straf maar als een verlossing:

> ‘Dank, God, die eindelijk der zinnen
> Laatste oplaai zachtkens hebt gebluscht’.

Van een bijna mystieke diepte zijn de laatste woorden:

> ‘Nu ben ik stil en wit van binnen
> En van de wereld onbewust.
> Ik kan alleen nog U beminnen;
> Ik heb het leven afgekust’.

De ‘voorgoed verloren zoon’ is inderdaad een groot-

spreker gebleken. De Moeder getuigt het aan het eind van de bundel:

> '.....hij gaat te Gode!
> Is dat geen troost genoeg?'[39)]

In een tijd, die de mensheid door zelfanalyse voor het raadsel van zichzelf stelt, vertegenwoordigen Gossaert en de Mérode het Calvinisme in conflict met Gide's geest: de erkenning van een innerlijke dwang naast de zucht naar geestelijke ongebondenheid. Zij hebben beiden de genade gevoeld, maar er verschillend op gereageerd. Bij Gossaert streeft de hoogmoed het schuldbesef opzij; toch geeft hij zich groothartig over, zwijgt en berust. In de Mérode overheerst het zondegevoel; één enkele maal had dit tot machteloosheid en wanhoop geleid, die zich verschool achter de pose der verstoktheid ('voorgoed verloren zoon'); daarna echter heeft hij het schuldbesef lang en volledig doorleden, zich vasthoudend aan het vertrouwen, dat hij als teken van uitverkiezing uit de Parabel had kunnen putten. Hoogmoed vertoont zich bij de Mérode alleen in zijn afkeer van de oudere broer.

Verhard en zonder uitzicht is de hoogmoed in het wrange vers ***Conflict*** van Karel Jonckheere. Wij horen de bekentenis van eigen verlorenheid en vervreemding van de moeder; is er sprake van een terugkeer, dan zet een profaan voorbehoud heel de Parabel aan de kant.

> 'Maar op een dag wend ik voorwaar
> Mijn scherp gelaat terug naar haar,
> en vind ik zonder Gods gebôon,
> zonder deemoed, zonder hoon,
> den weg weer naar haar oude woon,
> maar trotsch, niet als Verloren Zoon'.[40)]

Christelijker reageert Zuid-Afrika. Als wij W.E. Gladstone Louw een volgeling van Gossaert en de Mérode noemen, laat dit speling genoeg voor de erkenning van een eigen persoonlijkheid, die een diepere godsdien-

stige harmonie bereikt. Het religieuze sentiment, voor de protestant een lichtpunt in de duisternis der zinnelijke begeerten, grijpt het liefst naar de Parabel van bescherming en vergeving. De verzenbundel ***Die Rijke Dwaas*** van 1934/1935 is daar grotendeels op gebouwd. De eenvoud van de taal en een zin voor idylle werken samen om een sfeer van vertrouwen te wekken. In ***Ek sal opstaan*** wil de Verloren Zoon weer ‘soos 'n kindje klein die lewe vol sonskijn voel’. Hij wil al het oude geluk van vóór zijn vertrek terug. Van knechtschap is geen sprake: het volgt vanzelf, dat hij weer als kind wordt aangenomen. Het gedicht ***Aan die Herkentenis*** verheft zich ver boven het gewone ‘geval’: het verlangen richt zich niet alleen naar de bevrijding uit de zondeslavernij, maar naar een opgaan in God in het eeuwig Vaderhuis:

> ‘Laat nederig mij in stilte soos 'n verlore seun
> opstaan en na mij Vader gaan, en saggies vra,
> as ek in trane teen Sij breë boesem leun,
> dat mij vergewe word' die skande wat ek dra,
> dat mij verseker word': Sij eindelose liefdesdrang
> sal mij onfeilbaar lei deur worsteling en strijd,
> om ook te sien, soos ongebroke ketting hang,
> oor afgrond onder afgrond van die ewigheid,
> van ster tot ster, God's grondelose heerlikheid’.

Ook in ***Terugkeer,*** waar de dichter zich voorneemt ‘met helder-heroïke oë lees die skrif’, en in ***Voleindiging*** en ***Balling*** treffen wij die vergeestelijkte mentaliteit. Een enkele maal vernemen wij een louter natuurlijke toon, wanneer de zondaar de spot en verachting der mensen gedenkt; maar dat is zelden langer dan enkele regels, want dan verheft hij zich weer tot het genade-mysterie. Zo in een couplet uit ***Vorlore Seun:***

> ‘Om mij klink die spot van haat en hoon
> wat nie verstaan die oorwinning van mij skande;
> onder mij vuil en vodde weet ek brand
> die verbloede heiligheid van Christus-hande’.[41)]

Van Gossaert heeft deze zuid-afrikaner de open eerlijkheid van zeggen geleerd, terwijl diens trots, verzacht

tot fierheid, bij hem een sterker tegenwicht in deemoed vindt. Wij kunnen dit ook vaststellen in de bundel van 1940/1942 ***Terugtog.*** Klinkt het in het vers ***Die verstotene klaag in die wildernis*** enigszins misprijzend:

> 'Die mense heb mij in mij armoede bespot',

en wil de Verloren Zoon in ***Mea Culpa,*** als bij Gossaert, zijn melaatsheid en wonden voor de medemensen verbergen, in ***Tuiskoms*** staat hij slechts vernederd voor God en verlangt

> 'geen gewin as U genade dag na dag'.

Trots aanpassing aan tijd en milieu is het thema in ongeschonden bijbelse geest nog te vinden in ***Die Boerseun, Gebed, Afstand, Die liefde van God*** maar vooral in het vergeestelijke ***Vergeefse vlug:***

> 'Langs alle weë het ek heen gevlug
> om aan dié Liefde te ontkom.....'

is de bekentenis aan het begin; de dichter verkondigt echter Gods uiteindelijke overwinning:

> 'ek staan verslae; ek kan vooruit nòg t'rug,
> en weet dat ek Hom volg terwijl ek vlug'.

Het slotvers ***Ek dank*** herinnert aan Gossaert en de Mérode. Dankbaar herdenkt de zondaar, dat de afdwaling hem aan Gods voeten bracht en tegen de zwakheid van een nieuwe vlucht stelt hij zich veilig met dit gebed:

> 'O God, verslaan die hart
> met àl U wraak en haat,
> indien ek, wankelmoedig,
> ooit weer U huis verlaat!'[42)]

In Gossaerts geestelijke omgeving is het thema door godsdienstig tegenwicht in zòverre tegen Gide bestand gebleken, dat het niet tot een ruïne vervallen is. Toch woekerde de geest, die de mens souverein het oordeel

over goed en kwaad in handen gaf, nauwelijks merkbaar voort en veel verwereldlijking is daaraan te wijten.

6. Wereldse varianten

Geen eeuwenlange christelijke cultuur heeft kunnen verhinderen, dat de Parabel van de Verloren Zoon sinds Gide, ook in ons land, vergroeiïng vertoont tot een modern literair-motief van de geestelijke vrijheid tegenover de bekrompenheid, het jonge geslacht tegenover het bezadigde, de durf tegenover de burgerlijkheid, het avontuur tegenover de conventie. Wat in de Parabel het genade-mysterie der bekering was, werd soms het optreden van het noodlot als spelbreker. Het psychologisch proces van de val werd nauwkeurig en verontschuldigend geobserveerd als werking van een natuurlijke drang, terwijl de terugkeer werd beschouwd als het prijsgeven van een stuk verrassend leven. Dit destructiewerk ten opzichte van de heilige kern demonstreerde zich op allerlei wijzen.

In een novelle van Hendrik van Loon ***De Verloren Zoon*** groeit uit zucht tot ongebondenheid een tragische weemoed. ‘De rusteloze en rustbehoevende spreekt’, zo begint de schets en daarna volgt het verhaal in ik-vorm. Er is een 18-jarige H.B.S.-er, zoon van steil-orthodoxe ouders, die uit afkeer van de ‘pluchen kamers’ van zijn omgeving met het voor schoolgeld bestemde bedrag naar Parijs vlucht en daar lichtzinnig de artist en de student uithangt. Wanneer hij in het vaderland is teruggekeerd en door een verlammend gevoel van eenzaamheid tot het besluit is gekomen weer naar het ouderhuis te vertrekken, walgt hij, trots het heimwee dat hem kwelt, van dit besluit.

> ‘Het vaderhuis verspert in mijn bewustzijn den weg aan verder strevende gedachten’,

zo bekent hij zichzelf. Hij had bij een avondwandeling de

welstand en de vrede der gezinnen gezien en zegt dan:

> ‘Toen ben ik neerslachtig van dorre afgunst geworden. Ik had met de zwijnen uit de trog gegeten. Maar dit niet alleen had mij gemaakt tot den Verloren Zoon. Mijn rusteloos- en onver-zadigdheid was daaraan schuld. Van mijn geboorte af aan was ik verloren. Vreemde en zwerver ben ik gedoemd zwerver en vreemde te blijven’.[43)]

Hier is niet het minste berouw! Van vermorzeling en schuldbewustzijn is geen sprake. Wel van gelatenheid bij het zich weer gevangen-geven, wat ook Gossaert van Gide leerde. De leer van het Evangelie wordt rustig vergeten bij het verleidende woord van de franse tijdgenoot, wiens gestyleerde onrust als een besmetting werkte.

Een schijnbaar persoonlijke belijdenis ontpopt zich soms als gedreven door een maatschappelijke tendenz, die met het hele motief niets anders te maken heeft dan dat ‘het vitale nieuwe’ opstandig in conflict komt met een gammele traditie. De dichter Halbo C. Kool maakt in zijn vers ***De Verloren Zoon spreekt tot zijn vader*** de zoon tot verkondiger van een socialistische ideologie. Met de christelijke morele normen wordt afgerekend en het geloof verworpen, omdat het de gelovigen onvolmaakt liet:

> ‘Ik heb het zonden-gamma gansch doorloopen,
> omdat ik niet in zonden kon gelooven,
> sinds ik geloovigen zich zag verkoopen,
> anderen en elkaar het brood ontrooven,
> Sindsdien brand ik om dit bestaan te sloopen
> en keur dit goed, en ben niet meer te dooven’

Een tweede deel geeft een aan de vader gericht verwijt van bekrompenheid:

> ‘Wat kent gij van het leven
> dan dit kleinveilig thuis,.....’

De vader is de oude maatschappij; de zoon heeft hem verlaten voor een nieuwe geluksdroom, zo groots en zuiver, dat zijn ogen ‘beslagen door haardvuur en bezit’

die niet kunnen overzien. ‘Waakt en bidt’ zo klinkt de, een Bijbel-woord profanerende, vermaning tot de vader,

> ‘maar houdt u niet verscholen
> in dit slapend gelid’.[44)]

Mea Mees-Verwey verplaatst zich met haar gedicht ***De andere Zoon*** in de persoon van de oudste en spreekt tot God haar spijt uit, Hem niet zo te kunnen danken als de door Zijn genade herrezene:

> ‘Gij hebt mij nooit vergund om ver te dwalen
> En vóór ik vallen kon, weerhieldt ge mij.
> Ik was van u niet, gij van mij niet vrij
> En door uw wil liet ik mijn wil bepalen’.

Zij benijdt ‘de broeder die herkwam’, niet om het herwonnen bezit, niet om het feest, want ook zij ‘liep juichend, dankend hem te moet’,

> ‘Maar om zijn wentlen in de draf van 't zwijn
> En om de weke walging van zijn daden;
> Maar om d'herrijzenis door uw genade
> Na 't door uw toorn, mijn God, verpletterd zijn’.[45)]

Dit in gebedstoon gehouden gedicht is weer verwant aan Gide. Immers al te nadrukkelijk wordt het heil afhankelijk gesteld van de val, die bij Gide het schuldelement verliest. Een verheerlijking van de vergeving, die misschien in de woorden ‘om d'herrijzenis’ en ‘door uw genade’ kon gelegen zijn, valt weg bij het voorafgaand zwaar accent op het ‘wentlen in de draf van 't zwijn’ en een genieten, tot de walg der oververzadiging toe.

De tragiek van zelfvernietiging in wellust is een avontuur, dat de moderne mens zich niet dan met spijt ziet ontgaan. Het geheimzinnig duister der zonde lijkt het belangrijkst geworden in een Bijbel-verhaal dat juist tot doel had, met volledig herstel tot de oude reinheid, zelfs de herinnering aan een zondig verleden weg

te wissen. Heel die beperking tot het aardse, het psychologisch uitrafelen van wellust-slavernij en de reacties daarop van walging en zoeken naar rust, spijt om verspeelde vrediger mogelijkheden en ijl gevoel van zelfafkeer, die toch de hitte van de hartstocht niet koelt, heel dit van de Parabel vervreemd complex, dat dan ‘terugkeer’ heet, vinden wij ook in het gedicht van P.N. Van Eyck ***De Verloren Zoon*****.** De toespraak tot de vader vol wroeging over het hem aangedane leed, wekt ontroering, maar die wroeging had niet tot de terugkeer geleid. Een ander proces had zich in deze Verloren Zoon afgespeeld. Het eerste ‘wentlen in mijn schand’, zo belijdt hij, was ‘wroegingloos’ geschied,

> ‘Totdat ten laatst mijn zonden zélf, mijn daden
> Mij heeschig schreeuwden in 't verslapt gelaat
> En, toen mijn bronstig lichaam was geschonden,
> Mij sloegen met de vloek van de eigen-haat’.

En na dit eerste genieten van het leven, te vergelijken met het bras-leven uit de gebruikelijke Bijbelvoorstelling, komt de diepste val. Had de Verloren Zoon uit het Evangelie met tegenzin, alleen om in het leven te blijven, het zwijnenvoedsel gegeten, deze 20e eeuwse verlorene bekent, dat hij ‘niet met afkeer maar met wellust’ dronk ‘saam met de zwijnen uit hun gore trog’. En dit wordt zijn wroeging, echter slechts die van een mens over een zo diep-vervallen mens-zijn. Gods vergeving laat hem koud. Er is een neiging, erger verloren zonen te scheppen dan die uit de Gelijkenis, erger in de zonde en profaan in het motief ván de terugkeer:

> ‘Ik zal uw liefde, uw deernis niet gelooven,
> De hartstocht van mijn zelfvernedering
> Schroeit in me, ik kán haar heete vlam niet dooven.
> Het is door haar dat ik te u-waart ging!’

Bij veel overeenkomst in toon en bouw van het gedicht, verschilt deze Verloren Zoon toch veel van die van Gossaert. Legde deze laatste zich een boete-leven op, dat, met verachting van menselijke bemoeizucht, een

geheim tussen God en hem zou zijn, de Verloren Zoon van Van Eyck is opstandig tegen Gods genade en die van zijn vader en zal zwijgend heel zijn ziel tot splinters breken

> ‘en lijden in dat zelf-gebroken gruis’.[46)]

Een onverbiddelijke, bijna wrede zelf-analyse van een verloren zoon, die zich in zijn ontrouw aan het ideaal van menselijke grootheid, slechts ten opzichte van de aarde verloren acht.

Jan Greshoff maakte een omvangrijk gedicht ***Een Verloren Zoon,*** waarin hij partij kiest voor de lichtzinnige avonturier. Er is een moderne ongelovige aan het woord, die voor elk mysterie de schouders ophaalt, omdat het geen vlees en bloed is. Geloof en Bijbel ontheiligt hij door er spottend in burgerlijk-triviale stijl over te praten. Met de Parabel heeft het gedicht in zoverre iets te maken, dat Greshoff zich een vreemdeling voelt in het niet bevredigende tehuis der samenleving. Hij verzoent zich tenslotte met dit verloren-zoonschap in een cynische luchthartigheid, die in diepste wezen weemoed is. Niets vertrouwt hij, aan niets hecht hij zich, niets wenst hij:

> ‘Wie niets verwacht en wenst is heel tevreden
> Als nu en dan de zon zijn botten stooft
> En met wat helder water, brood en ooft
> Schept hij zichzelf en waar hij wil een Eden
> Dat niemand hem met slangelist ontrooft’.

Hij wil geen enkele band, weigert steun en houvast en praat genoeglijk bagatelliserend over zijn noodlot, met scherpe eerlijkheid in misplaatst-zakelijke termen:

> ‘Een woonplaats zal het toeval voor mij vinden,
> Daar sticht ik provisoir mijn vaderland
> Geheel vrijblijvend buiten vast verband:
> Overal thuis laat ik mij nergens binden,
> Wie zich laat binden is voorgoed ontmand.

Zadkine

H. Schoonbrood

> En overal herken ik lotgenoten
> Waar ik mij in verlies en herontdek:
> Nomaden, broeders op de groote trek,
> Tot vrijheid onherroepelijk besloten,
> Want zonder die is alles kattendrek'.[47)]

De geestelijke zoon van Gide is duidelijk te herkennen, maar, wat bij deze edel was, wordt bij Greshoff grof.

Sluipenderwijs maakt de moderne geest zijn veroveringen. Marnix Gijsen blijkt ermee besmet, wanneer hij, in zijn roman ***Telemachus in het dorp,*** in de Kerk maar weinig goddelijks ziet, smaalt op 'het uiterlijk bestel' en 'de mathesis der aflaten', maar dweept met

> 'de gothische tempels en hun dikke duisternis, met de poëzie van de geplogenheden der Mis en van het Lof, de zware tragische kracht der doodsofficies',

allemaal gevoelsfactoren die met artistieke bevrediging iets te maken hebben en niets met het geloof. Maar bij de figuur van de Verloren Zoon zwéért hij, niet om de troost der goddelijke begenadiging, maar omdat hij zich daardoor gedekt voelt voor de eigen kinderlijke losbandigheden (de 'fauneske vertooningen in het Veerbosch'), die zijn bezwarend en gekoesterd geheim zijn. De Parabel scheurt hij los van het Evangelie. De figuur van de priester-oom wekt zijn afkeer want die betekent voor hem de oudere broer.[48)]

In ***Ram Horna*** van Anna Blaman is het 'Huis' van Gide de weide van het dier geworden; het houten hek vormt de afsluiting van de onbeperkte verten:

> 'Het hek bestond uit gekruiste latten, en versperde de weg tot vrijheid. Achter de ram Horna strekte zich de weide uit, een kostelijk oord waar vrede en wet heersten. De herder personifieerde de vrede en de wolfshond met zijn nostalgie naar bloed de wet. Niettemin wou de ram Horna uitbreken. Het malse gras en vrede en wet waren sinds zijn ontwaken deze ochtend volkomen vervreemde dingen voor hem'.

Dat de vaak genoemde 'gekruiste latten' van het

hek op Christendom en Kerk doelen, kan moeilijk betwijfeld worden, als wij ook de parabel van de Verloren Zoon misbruikt zien in de vereenzelviging van de moderne mens met het bronstige dier:

> ‘Hona liep vermoeid, met gekromde nekspieren, en iedere ooi zag er haar verloren zoon in, wie zij met haar liefde slechts een pleisterplaats had verschaft en niet het hervonden huis’.[49)]

Gide heeft een rechtstreekse propagandist gehad in Jef Last, die in ***De Terugkeer van de Verloren Zoon*** een vertaling en later ook een dramatisering gaf van ***Le Retour de l'Enfant Podigue.*** Het is veelzeggend voor de crisis die het Evangelie heden ten dage meemaakt, dat op Pinksteren 1948 te Ommen bij de Lustrumconferentie der Vrijzinnige Christelijke Jeugd-centrale de vertaling van Jef Last als openluchtspel is opgevoerd.[50)]

7. Het menselijk geval

Het natuurlijk conflict tussen vader en zoon, waarvan Christus de oplossing laadde met hemelse zin, is ook zonder schennis aan die uitverkiezing, in de literatuur vruchtbaar. Zowel de troostende kracht van een verzoening als de tragiek van wroeging wordt vaak zielkundig uitgediept. Menig vers of verhaal over een gaan en keren is met een bijna onzichtbare draad nog aan het Evangelie gebonden, ook al komt de lering of strekking niet boven het zielkundige uit. Auteurs die het verhaal ook in nauw of verwijderd evangelisch verband bewerkten, hebben zich toch menigmaal vermeid in wat het in zijn menselijkheid aan ontroering bood. Dat de moeder daarbij vaak in de plaats van de vader trad, of naast hem voorkwam, bewijst, dat het gevoel de boventoon voerde. Jan van Nijlen's ***Herinnering*** geeft zo'n bespiegeling in de regels:

> ‘Och! hoe komt nu herinnering
> benevelen de mijmering
> van wie ging dolen!’[51)]

en meer nog ***Bezoek aan het Ouderhuis,*** waarin de dichter zich verwijt:

> ‘En dit geluk heb 'k in mijn jeugd verfoeid,
> Dit warme nest heb ik voorgoed verlaten!’[52)]

Gossaert geeft in het korte vers ***De Moeder*** een karakteristiek beeld, vooral in de laatste regels:

> ‘En toen, na jaren
> Melaatsch een zwerver
> Ter poorte klaagde
> Uw zoon keert weer.....
> Zag zij hem aan en
> Vond geen tranen,
> Voor zooveel vreugde geen tranen meer’.[53)]

Willem de Mérode doet dit in zijn vers, eveneens getiteld ***De Moeder:***

> ‘Haar hopen volgt hem schrêe voor schrêe,
> Als hij komt aangeslopen,
> Glimlacht zij over zonde en wee,
> En doet haar armen open’.

Ook in ***Terug,*** waar de weergekeerde zoon door de kieren van het boerenhuis het oude, eenvoudige leven ziet:

> ‘Vader, de pet op 't hoofd, las traag de krant,
> En moeder morrelde in het koffiekooltje,
> En naaide aan broertjes blauwe kamizooltje,
> En keek, scherp luistrend, even naar zijn kant’.[54)]

Wij treffen hetzelfde aan in ***De Moeder en de Zoon*** van de Vlaming A.G. Christiaan. Daar wordt de zoon van alle tijden geschetst, die de verten mooier droomt dan het vervelend-nabije,

> ‘Lijk al die weg van 't ouderhuis getogen,
> Ten kampe met zichzelf - hun straf en loon -
> De vrijheidsroes zich hebben voorgelogen
> Als waar geluk, werd hij verloren zoon’.

Later was het heimwee gekomen naar de plek,

> ‘Waar moeder hem Conscience vertelde’,

en toen hij terugkwam,

> ‘Stond zij bij de open deur den zoon te wachten’.[55)]

Het bekende versje van Lovendaal ***Na Jaren*** toont ons een Verloren Zoon in de ontgoocheling van een terugkeer, die geen doorgang vindt, doordat er geen moeder meer is:

> 'Hij hoorde een vreemde spreken,
> Waar eens zijn moeder sprak'.[56)]

Henriëtte Roland Holst-van der Schalk vertolkt het psychologisch conflict tussen moeder en kind met een gedragenheid, die het tragische laat wegvallen voor blijdschap. In haar grote vers ***De Moeder*** overweegt zij als iets vanzelfsprekends, dat de jeugd wegdwaalt van de liefdesbron en vervolgt dan:

> 'Maar dat 's niet blijvend, en een dag hoe laat
> ook, komt een dag van wederkeer.
> En zonder één vervreemding, zonder tasten
> vindt de ziel van het kind de moeder weer
> en drukt zich tegen haar met al zijn lasten
> als een jong lam tegen het moederdier
> zich aandrukt om de levenswarme vacht.
> Er ging van haar liefde geen vlok verloren:
> zij was altijd nabij en heeft gewacht
> en staat gereed als voor het pas-geboren'.[57)]

Vanzelf wordt het menselijk-treffende in verhalend proza duidelijker uitgewerkt dan in de poëzie. Dit geschiedt in de meest verschillende toonaarden. In ***Gods Goochelaartjes*** van Augusta de Wit gaat Jean-Henri, de musicus, natuurvorser en sobere idealist voor Verloren Zoon door, alleen omdat hij breekt met burgerlijke sleur en familie-traditie, terwijl de zakelijke Aristide zo iets is als de brave broer. Geen der beide figuren heeft ook maar iets met de Bijbel te maken, want van zonde is geen sprake en daardoor ook niet van berouw en van vergeving.[58)]

Zonder bijbelse sfeer, zonder christelijke moraal maar psychologisch zeldzaam aansluitend op de geestelijke achtergrond der Parabel-avonturen, blijkt de novelle van A.H. van der Feen ***Een Verloren Zoon.*** Het verhaal speelt in onze tijd; op het gegeven is modern doorge-

fantaseerd en elke episode is natuurlijk omgevormd: geen gevoel en geen toestand is een anachronisme; daardoor is het verhaal even hard als ontroerend. Het berouw van de zoon is niet dramatisch: het is nuchter, cynisch, bang zich te tonen; het verraadt zich slechts in een reflex. De vaderliefde zit verschanst achter een harde schaal van gekrenkte eer en familie-trots. Een kort overzicht van het verhaal moge dit aantonen.

De schrijver (althans de 'ik' uit de vertelling) ontmoet de avond vóór zijn terugreis naar Holland in een cafétje te Rio de Janeiro een landgenoot, 'van Linschoten de Weert', zoon van een kantonrechter. De man heeft een zedenschandaal achter de rug, moord, gevangenis. Zijn familie heeft onmiddellijk alle relatie met hem verbroken. Na het uitzitten van zijn straf wordt hij 'weggewerkt' en vertrekt met het erfdeel van zijn moeder en met een voorschot op dat van zijn vader naar Amerika. Wanneer de schrijver, die dit droeve relaas heeft moeten aanhoren, het woord 'berouw' op de lippen neemt, ontspint zich de volgende wrange dialoog:

> '- "Berouw" herhaalde hij op verachtelijken toon, "de beroepsboeven kennen alleen maar de ergernis over de eigen stommiteit, dat ze zich lieten snappen en de mensen, zoals ik, die doen niks anders dan opzien tegen de ontslagdatum. Want dan begint het. Vooral met de familie".
> - "En de Gelijkenis van den Verloren Zoon?" vroeg ik.
> - "Ja, ja". Hij lachte schamper. "Zegt u dat wel! Ik had er 's morgens om acht uur al uitgemogen, maar ik moest wachten tot 's avonds tot het donker was. Op verzoek van mijn vader. Toen stond er een gesloten auto op me te wachten. Eén nacht thuis geweest"'.

De volgende morgen deed niemand hem uitgeleide, toen hij met de boot naar Amerika vertrok. Ook dáár had hij zich later misdragen en met de gevangenis kennis gemaakt. Nu was hij een wrak. Malaria-patiënt, ten dode opgeschreven. Hij geeft de schrijver een brief mee voor zijn vader, eigenlijk alleen om geldelijke steun te vragen, vijftig gulden per maand, om tenminste in een bed te kunnen sterven. Geen enkel teken van berouw of inkeer. Maar, wanneer de schrijver de volgende dag naar

het vaderland vertrekt, staat de verloren zoon aan de kade en rent, zonder zich aan vallen of pijn te storen, als een krankzinnige de boot na, zolang hij kan. Zijn vorm van berouw, zijn heimwee naar het goede en een vertwijfeld grijpen naar vergiffenis. De schrijver bezoekt de vader in Holland. De ontvangst is vormelijk. De vader toont niet de minste ontroering; hij schijnt liefdeloos. Later echter verneemt de schrijver toevallig, dat de verloren zoon gestorven is,..... in een ziekenhuis! Vaderliefde had de hand bestuurd, die de cheque schreef.[59)] Kenschetsend is dit verhaal voor de gang der Gelijkenis door de twintigste eeuw. De mensheid houdt haar krampachtig vast, ook al waant zij misschien de ware troostende zin ervan uit de tijd.

Wij zouden zeker niet elk conflict tussen vader en zoon en tussen verschillend-geaarde broers willen onderbrengen bij de Parabel-familie, als de schrijvers daar zelf geen aanleiding toe gaven door erop te zinspelen. Dit is ook het geval bij twee romans van August van Cauwelaert. In ***Het licht achter den heuvel*** wordt in het begin van het verhaal de Verloren Zoon genoemd en als dan later Willem, de hoofdpersoon, zich na veel zondig afdwalen bij het sterfbed van zijn vader bekeert, dan heeft de schrijver verraden, welk model hem door het hoofd heeft gespeeld. In de roman ***Harry*** is het de titelfiguur zelf, die zegt, nog geen Verloren Zoon te zijn en nog geen eikels te eten met de zwijnen.

Het menselijke gegeven schijnt de schrijvers zo te bezielen, dat wij het niet onmogelijk achten, dat de twee broers Willem en Gieljan uit ***Het Wassende Water*** van Herman de Man, juist door de verrassende ontplooiing van hun karakters verre na-neven zijn van de twee rivalen uit het Evangelie. En zou Robert uit ***Zuster Virgilia*** van Gerard Walschap geen Verloren Zoon wezen?

8. Bijbels contact

Noch oneerbiedige aanranding noch literaire succes-

sen in het nivellerend milieu van slechts psychologische motieven hebben de Gelijkenis beslissend vervreemd van de gewijde grond. Het Christendom heeft zijn rechten niet prijsgegeven en handhaaft de bovennatuurlijke belichting, zij het in graden van intensiteit. Soms toont zich de christelijke geest schuchter door weifeling, soms vervaagd in het samengaan met een humanistische wereldbeschouwing.

Boutens geeft in zijn gedicht ***Verloren Zoon*** min of meer verchristelijkt het dualisme van Plato: de voor het eeuwige bestemde mens is in het aardse bestaan als een verlorene: hij is daar een vreemde zwerveling; en, keert hij terug tot het hogere 'ik', dan is hij ook daarvan vervreemd:

> 'Een geemlijk vreemdling heeft mijn oogen ingenomen,
> En kijkt als een verdwaasde op zijn oud leven uit.....'

Hij weet hoe hij tekort schoot en hoeveel mogelijkheden hij onverwerkelijkt liet en, zijn woorden kiezend uit de hem vertrouwde Bijbel, vraagt hij zich af: -

> 'Lagen niet hier mijn weinige toevertrouwde ponden
> Gezwachteld in den zweetdoek van mijn wrang verzet?'

De dichter gaat gebukt onder de verdeeldheid, waarbij het aardse het eeuwige te lang in de schaduw liet:

> 'Wat dwingt de watervlotte drift van onze zielen
> In d' omweg van bedrog en schijn, dat steeds te laat
> Wij jammeren, waar overrijp of onrijp vielen,
> Nooit op Gods uur geplukt, de vruchten van de daad?'

In diepste wezen is dit vers godsdienstig, maar Boutens gaat behoedzaam om met de geheimen van zijn innerlijk. Een berusting, evenzeer gelaten als hoopvol, spreekt uit de slotregel:

> 'Wie die iets eeuwigs wint, is meer dan tusschending?'[60)]

De Gelijkenis is hier uit de sfeer van de evangeli-

sche eenvoud verplaatst naar het verfijnde zielsconflict, zodat de lering van schuld, berouw, inkeer en genade in genuanceerde psychologie onvindbaar is geworden.

Henriëtte Roland Holst-van der Schalk ziet heel het mensenleven als een Verloren-Zoonschap in haar vers met de volgende begin-coupletten:

> ‘Te weten dat men Gods kind is geboren,
> en aan het einde tot hem wederkeert, -
> al weigerde men lang zijn stem te hooren
> en heeft lang, vaderloos te zijn begeerd, -
>
> Te weten, dat de stroomen van het leven
> ons kunnen voeren nooit zoo ver van huis,
> of de dood haalt hen in, - vroeg, laat, om't even -
> en neemt ons op, en brengt ons veilig thuis’.

De leer mist het bijbels element van wilsvrije inkeer, maar de visie omvat de zin van leven en eeuwigheid, want, wat het leven ook kan brengen aan vermoeienis, strijd en ontgoocheling, door alles heen straalt de laatste zekerheid:

> ‘hoe allen toch in God geborgen zijn....’[61)]

en daarmee is het vaderhuis bereikt.

Twee gedichten van Gabriël Smit, beide getiteld ***De Verloren Zoon*** en in eenzelfde periode ontstaan, schijnen, hoe verschillend ook van toon en vorm, op elkaar aan te sluiten. Wat wij voor het eerst gemaakt houden, is een vrij vers met korte, suggestieve regels, waarin de dichter de vlucht belijdt uit een land, dat de vader kon bevredigen maar hem, de zoon, niet meer. Hij is geen zondaar, als hij het vaderhuis verlaat; veeleer een zoeker naar God:

> ‘Vader,
> het kòn niet meer.
> Achter het zwarte land
> wenkt de vlam:
> waar is de hand,
> die de fakkel houdt? -

Vergeef;
en als na lange rondgang van dagen
je oogen moe zijn toegeslagen,
weet dan,
stervende,
dat ik God zoek,
zwervende,
zwervende - -

Het tweede vers is rustiger en regelmatiger gebouwd en toont de oplossing meer nabij. Het heeft de ik-vorm verwisseld voor het objectiverende 'hij' en geeft een verwoording van met berouw verbonden heimwee, want het zoeken is niet zonder schade verlopen. Nu wordt de Hemelvader aangesproken: een stem uit het rumoer vraagt stil om vergeving en hoopt. Het psychologische geval treedt meer naar voren dan een godsdienstige strekking of les, maar het slotcouplet laat in zijn soberheid een groot vertrouwen overheersen, dat alles goed zal worden, dat eens een strijd doorstreden zal zijn en opgelost in zekerheid:

'hij ziet de tafel met het witte kleed
zorgvuldig, toegewijd en stil en goed
en vaders handen, die het barre leed
wegvagen, sterk. "laat mij....." "voor goed"'.[62)]

Hiermee is de Parabel, zij het wazig, in de bijbelse waardigheid hersteld. De Verloren Zoon is nog wel niet thuis, maar een nieuwe en reine toekomst wordt met weinig woorden zó als ideaal geschilderd, dat de zwijnen worden vergeten, hetgeen lijnrecht tegenover Gide staat.

Dat die mogelijkheid had stand gehouden is al te bemerken bij Hélene Swarth in haar gedicht ***In donker doolbosch*****.** Weliswaar gaat dit meer over het Verloren Schaap, maar de dichteres maakt zich vaak los van de vergelijking: de dialoog tussen God en haar zou die kunnen zijn tussen de Vader en de Verloren Zoon:

'Arm doodmoe kind, dat was voor Vader bang,
Doch niet voor mij en toch niet roepen dorst!'
'Ik bleef U zoeken, héél mijn leven lang'.[63)]

In ***Acte van Berouw*** van Martin Leopold staat niets van het Bijbel-verhaal, maar de twee uiterste polen van dit geestelijk drama zijn er aanwezig. Het zich wenden tot de zonde, door Gods wijsheid als tijdelijk gezien, lezen wij in de begin-regels:

> ‘Hoever ook van Uw huis vandaan,
> 't Mocht morgen zijn of avond wezen,
> Gij wist: eens zal zijn hart genezen -
> En liet mij gaan’.

De terugkeer in de hoop op ontferming heeft weinig nieuwe woorden nodig en sluit de gave cirkel in gelijk rhythme:

> ‘Wanneer al wat ik heb misdaan,
> 't Mocht morgen zijn of avond wezen,
> Door Uw genade kan genezen -
> Neem mij dan aan’.[64)]

9. Katholieke dichters

Toen Gossaert in het begin van deze eeuw het motief waagde aan een verschralende atmosfeer, bezat een godsdienstige traditie blijkbaar toch genoeg groeikracht om de Parabel te blijven zien als de hemelse ontwarring van het zonde-probleem en de juiste verhouding te doen openvallen tussen een barmhartige God en Zijn weerspannig schepsel. Die vruchtbaarheid is geen ogenblik geweken, ook al viel de bloei misschien niet voldoende op, doordat het menselijk dwalen en zoeken zich luider uitsprak en meer de aandacht trok. De Gelijkenis is in vroomheid overwogen tot onze dagen en daar vroomheid simpel is, blijft een zonde-analyse, die meer cynisme dan berouw geeft en meer wanhoop dan vertrouwen, voor het grootste deel achterwege. Kenmerkend voor de periode is deze poëzie wel niet, maar zij bezorgde een evenwicht. Hiermee is niet uitgesloten, dat de godsdienstige overweging in literaire vormgeving van de suggestieve uitbeeldingskracht der profane letteren profijt trok.

In 1913 publiceerde Hilarion Thans onder het motto ‘Animae quaerenti illum’ een viertal sonneten over de ***Verloren Zoon,*** die de terugkeer verhalen naar een verlaten volmaaktheidsideaal. Hier spreekt een ziel die zich, volgens eigen zeggen, van Gods gelaat de volle luister herinnert, maar die nu, van die hoogte naar omlaag gedwaald, struikelend het bang verlangen van haar armen uitbreidt. Onverbloemd is de bekentenis, in de derde persoon, als van een ander:

> ‘En toen hij had gedwaald, in bangen nood,
> over die wegen waar hij nooit had moeten
> de sporen drukken van gewijde voeten,
> en zwarte nacht alom den einder sloot;
>
> voelde hij leed zijn wrange borst doorwrochten,
> om 't zalig vaderhuis dat hij ontvlood.....’

De terugkeer was zwaarder naarmate de verlaten top hoger was gelegen. Maar als in de nacht de steilte beklommen is, brandt achter één der vensters van het vaderhuis nog licht:

> ‘Geruischloos staan de deuren op-gezet,
> en van den drempel valt die heerlijk zachte
> stem in den nacht: Treed binnen kind, ik wachtte!....’[65)]

Deze sonnetten, waaraan de woord-sierkunst der tachtigers niet vreemd is, zijn waarschijnlijk de eerste zuiver-godsdienstige individualisering van het motief in de jaren vóór de eerste wereldoorlog. De letterkundige beweging die rond 1920 begon en zich, behalve door vitalisme, ook kenmerkte door geestelijke inkeer, zonder literaire pose, schept een nieuwe fase van vergeestelijking.

Geladen van Verloren-Zoon-overweging is Jos van Wely's bundel van 1923 ***Vader, onze Vader,*** wat reeds enigermate in de titel tot uiting komt. Wanneer wij op die grond van Wely met de Mérode vergelijken, dan merken wij op, dat het berouw van de eerste kinderlijker is, meer absoluut en zonder reserve. De bundel is grotendeels klacht over ongetrouwheid en over een ál

te wispelturig schenden van de ware verhouding van de mens tot God. Wanneer het thema ter sprake komt, leidt de eenvoud tot een zeldzame verinniging. Dit geschiedt in het gedicht dat als titel draagt ***Nu keer ik....***

> ‘Ge zaagt mijn moedwil, toen ik ging,
> Ik gaf Uw weeklacht nauw bescheid’,

zo begint de dichter zijn schuldbelijdenis; maar de droefenis der scheiding heeft hem genezen:

> ‘Ik weet nu wat het leven is,
> Ik proef het stof nog in mijn mond’.

De laatste twee regels zijn alles wat er over de zonde gezegd wordt en een gedetailleerde beschrijving van verterende wellust wordt er graag voor gemist. De dichter schijnt zich te concentreren op het liefdesmysterie van God tot de ziel, verbeeld in die van de vader tot de Verloren Zoon: vandaar dat de zonde wegvalt in een omarming als van nooit geweken tederheid, die de Verloren Zoon doet zeggen:

> ‘Maar 'k heb U altijd liefgehad,
> Hoe luchtig ik Uw oog ontliep,
> Ze zeiden, dat ik U vergat.....
> En 'k hoorde Uw stem nog, als ik sliep’.

In het gedicht ***Uitwonend*** treft ons de zin voor boete, wanneer de zondaar liever alles wil lijden dan van God gescheiden te blijven:

> ‘O zoo dit bleef voorgoed,
> Dat ik uit zwerven moet,
> Laat me dan lijden elk verdriet
> Alleen dat allerergste niet!’

Een bijzondere variant op het thema geeft ***Ik denk aan Hem.*** Daar is het Christus, die de ziel, ‘moe en ziek geschooid’, tot de Vader brengt:

> ‘Hij hield mijn hand en bleef me bij,
> Ik zag de roode spijkerwond,
> Vreemd liep het pad, Hij leidde mij,
> Tot ik U vond’.[66)]

De twee sonnetten ***De Verloren Zoon*****,** die Bernard Verhoeven in 1920 publiceerde, hebben beide een oud-testamentische toon, maar zijn onderling sterk verschillend. Het eerste is geladen met zelf-hoon om de bitterheid, waartoe de vlucht naar genot geleid had: een hartstochtelijk roepen om vernietiging, een berouw, dat aan geen vergeving denkt, een wroeging, die naar de uiterste boete hunkert:

> ‘En wil mij dan van doem noch dood verschoonen.
> Ik smeek verdelging; blussching van den brand
> Der leegte in mijn borst,.....’

Het tweede sonnet spreekt van de tocht naar huis, in de zoetheid der herinnering aan wat eenmaal was verlaten: de sabbathvrede van het ouderhuis en de dienst in de tempel. Maar de vrede zal voor hem door de wroeging niet volkomen kunnen zijn:

> ‘Weer buigt de weg naar huis... helaas! dit bitter zeer....’[67)]

Gerard Wijdeveld geeft in zijn gedicht ***De Verloren Zoon*** de tragische waarheid, dat op aarde de ijlste hoogten van de geest niet beveiligen voor de val. Met de verwachting als zijn bruid had hij

> ‘een marmertrap bestegen die tot het duizelhooge luchtblauw klom’,

maar hij moet bekennen:

> ‘Ik ben getuimeld uit dat duizelblauw
> tot in de diepe draf, waar ik nu lig,
> bekaaid en vuil, een vunzig ding, dat zich
> het liefst van alles maar wegwisschen wou’.

Het Parabel-verhaal dat dit vers doorlicht, stuwt zijn diepe zin naar de laatste regels:

> ‘En toch verdoe ik mij nog niet: een stem
> zegt vaders naam mij, met zoo vreemden klank....’[68)]

Om het vertrouwen ook bij het breken van alles, is dit vers in de kern religieus.

Tussen de lyrische gedichten vol zelfontleding en introspectie, is ***De Verloren Zoon*****,** die Karel Vertommen in 1937 dichtte in de trant van een middeleeuwse ballade, een welkom evenwichtsherstel. Het was niet onnuttig, dat de 20e eeuw in de jaren 1920-40 geconfronteerd werd met het in allerlei richtingen uit zijn stijl gerukte verhaal. Dit gold te sterker, doordat het toneel, tot voor kort de bewaarder der realiteit, nagenoeg geen kans had gekregen zich uit te werken boven de door Gossaert gebrachte individualistische sfeer.

Als vlaming kon Vertommen makkelijk de toon pakken, die het naar plaats en tijd getransponeerde verhaal bijbels-sober hield. Aldus geeft de dichter het begin der bekering weer:

> ‘Hij dronk zijn laatste beker bedroefd
> en plotseling heeft hij de droesem geproefd.
>
> Met een bittere smaak is hij buiten gegaan
> en zag de zon in het Oosten opstaan.
>
> Nu stapt mijn vader over het land,
> nu regent het korrels uit zijn hand’.

En dan verplaatst de dichter ons naar de vader; in een paar lijnen schetst hij ons, hoe diens dagelijks werkleven omwaasd was van verdriet:

> ‘Zijn vader die stapte over het land
> en 't regende korrels uit zijn hand
>
> maar tussen die korrels viel soms een traan
> en telkens aan 't einde van een voor bleef hij staan
>
> om te zien, met de hand boven de ogen
> langs de weg waar zijn zoon uit het land was getogen’.

De terugkeer van de zoon staat volledig getekend in twee versregels:

> ‘Van al wat hij stil had voorbereid
> heeft hij geen enkel woord gezeid’.

Het welkomstfeest wordt getransponeerd naar het vlaams milieu:

> ‘en eer ze zijn thuisgekomen van 't land
> was boven de hofpoort de mei reeds geplant’.

Een middeleeuwse toon klinkt duidelijk door in het kinderlijke slot met de toepassing:

> ‘Zo heeft Heer Jezus ons geleerd
> is in d'hemel feest, als een mens zich bekeert.
>
> Moog, als wij komen uit 't aardse land,
> ook voor ons aan de hofpoort de mei staan geplant.
>
> Des bidden en smeken wij allen tezamen:
> het zij zo, Heer Jezus, het zij zo, Amen’.[69)]

Ook Anton van Duinkerken geeft het thema de oorspronkelijke eenvoud terug in zijn vers ***De Verloren Zoon, Preek van een oude neger-pastoor*****.** De preek is authentiek en werd bewerkt naar een noorse tekst. Met het primitieve begin is de toepassing verzekerd, want God is de vader uit de Parabel en elke jonge man is een van de twee zonen. Hierdoor voelt ieder zich bij het verhaal betrokken en weet de raad aan het slot tot zich zelf gericht:

> ‘Jonge man, wijk van Babylon
> de stad aan de grens van de hel
> wijk van Babylons dans en spel
> van de wijn en de whisky van Babylon
> en de hete lippen van Babylons vrouwen
> Val op je knieën
> en zeg in je hart:
> ik wil opstaan en gaan naar het huis van mijn vader’.[70)]

In een in 1951 verschenen verzenbundel schrijft Jan van Sleeuwen een ***Ballade voor ons, zondaars*****.** Dat de Parabel-gedachte dit gedicht overhuift, blijkt niet alleen uit de zelfvernedering, die de publieke biecht van het bedreven kwaad bijna wrang van eerlijkheid maakt, maar ook uit een rechtstreekse toespeling reeds in de eerste regels:

> ‘Bekoord door het reukwater van de zonde,
> verteerd door 't blauwzuur van de droom,
> in de genegenheden, bij een vrouw gevonden,
> verdoold als een verloren zoon,
> en door de vezels der herinnering gebonden
> aan de vertedering van 't aardse schoon,
> vergat ik U, Uw woorden en Uw wonden.
> Ik sliep bij rozen, liet aan U de doornenkroon’.[71)]

Zo bewijst ook deze ballade, dat onze eeuw Christus' Gelijkenis niet loslaat, omdat zij de vermaning ervan evenmin kan ontberen als de troost.

10. De Parabel bovenzinnelijk toegepast

Er is een beschouwing van de Parabel mogelijk op bovenzinnelijk plan: de hunkering van de ziel om zich volgens haar wezensaard verloren te storten in Gods oneindigheid, stijgt uit boven de verhouding van zonde en vergeving. De tijd, welke de ziel zoekend en wachtend doorbrengt, is een periode van bovennatuurlijk heimwee, een geestelijk Verloren-Zoonschap in ontbering en besmeurende aardsheid, ver van het eeuwige Vaderhuis. Door het immer gevoeld ageren van de zinnen tegen de geest, is de schuldgedachte nooit geheel afwezig, maar uiteindelijk vervloeit deze in een licht van liefde. De taal die Hadewych, Ruusbroec, Beatrijs van Nazareth, Jan Luiken en zo vele anderen ten dienste stond bij het weergeven van hun diepste geestelijke ervaringen, heeft ook het Parabel-motief bovenzinnelijk vertolkt. Dit treedt veelvuldiger aan de dag dan de vervlakking van een materialistische eeuw zou doen vermoeden.

Dat Frederik van Eeden zich, na zijn overgang tot het Katholicisme, een Verloren Zoon voelde, lag in de lijn van zijn lang en met innerlijke strijd gevuld leven. Vele van zijn latere verzen wijzen in die richting, vooral ***Ik ben herkend.*** Over het dwalen, waarvan hij de tragiek bezingt, heerst niet de bittere atmosfeer van schuld maar veeleer de ellende van het zoeken. De dichter, die zo dikwijls zijn schuldbesef uitspreekt, onder andere in ***Mijn Engelbewaarder*** en ***Mijn Handen,*** schept hier het Verloren-Zoon-gedicht van de hunkeraar naar wat nooit vrijwillig door hem was verlaten en die nu in een extase van vreugd ervaart, wat het is, thuis te zijn:

J. van Heel

Aart van Dobbenburgh

‘Ik ben herkend! - O Vader! hoe lang zocht ik
uw schijnsel in der waereld donkere straten,
en hoeveel schrikk'lijke uuren ooverbracht ik,
mij wanend in alle eeuwigheid verlaten -
Nu kan geen macht uw stillen glans verdrijven,
nu zullen wij voorgoed vertrouwelijk blijven!
Ik ben herkend!’[72)]

Het heeft geen zin hier naar invloed of school te vragen, want individueel sprak de Parabel tot een ‘lang verdoold en diep rampzalig kind’, dat ‘van eindloos verre’ de vaderstem hoorde en individueel luisterde en verstond.

In een reeks beelden geeft ***De Ziel*** van Karel van den Oever dit menselijk eeuwigheidsstreven weer. De Ziel is de ‘bange duif in de kooi des doods’. God roept ‘in het blauw tentdoek’; de bij gonst om de anjelier en de goudvis omzwermt het aas. Even ook raakt de dichter het Verloren-Zoon-motief in de tot de ziel gerichte vraag:

‘Wanneer vliedt gij achter de blauwe falie
in Gods warmen arm?’[73)]

Als Joris Eeckhout in ***Cordi dolenti*** God de in het aardse teleurgestelde mens laat toespreken, legt hij Hem de volgende woorden in de mond:

‘Maar kom met mij langs andre wegen, 'k weet
het eenig Huis waar ge al uw leed vergeet
in zilvren lach, mijn kind -,
waar gij in 't fluistren van een zoete stem
uw trooster wedervindt en plots om hem
uw reikende armen windt’.[74)]

Valt ook hier niet het uitzicht open op het eeuwige vaderhuis?

Ook H.W.J.M. Keuls erkent in zijn vers ***Uw adem was in mij*** de eeuwigheidszin van het leven:

‘Ik dwaalde door Uw glans, dien ik niet zag,
En zocht aan bleeke schijnsels mij te warmen,
Doch wijl mijn zinnen U ontweken, lag
Ik als Uw kind te rusten in Uw armen.[75)]

En wat Maurits Bilcke dicht in ***Dank:***

> ‘O doe mij stil mijn weemoed in de weelde van Uw Liefde drenken waarin ik eenzaam en gelaten zal vergaan’,

past dit niet in de mond van een vergeestelijkte Verloren Zoon?[76)]

Felix Timmermans liet in zijn verzenbundel ***Adagio*** een geestelijk testament na, waarvan de hoofdtoon rouwmoedigheid is. Een gedicht ***De Verloren Zoon*** komt neer op de erkenning, dat het hele leven uit zoeken naar God bestaat, ook al jaagt het geluksverlangen de mens naar velerlei dwaalwegen:

> ‘Ik joeg mijn heimwee na, dat als de blauwe lijn,
> der kimmen immer wenkt, maar wijkt bij elke schrede’.

Al heeft het zwerven geleid tot de trog der zwijnen, uiteindelijk is elk verwachten, ook ongeweten, op God gericht:

> ‘En 'k werd een zwijn gelijk, dat met de zwijnen at.
> Toen klonk Uw verre stem in mijn verzonken ziele:
> Ik ben uw heimwee!’.....’[77)]

Het gedicht van Albert Westerlinck ***God,*** uit de bundel ***Bovenzinnelijk Verdriet*** (deze titel is hier reeds kenmerkend), lijkt ons in dit verband een hoogtepunt. Het Verloren-Zoon-drama, al spoedig met name genoemd, speelt zich af op de hoge vlakten van het God-zoekende leven. Zoals in Geerten Gossaert het inwendig conflict was gerezen tussen Calvinisme en dichterschap, zo lijkt in Westerlinck strijd te bestaan tussen het zuiver-bovennatuurlijke, dat hem, vooral als priester, een ideaal moet zijn, en het dichterschap, dat hem de aarde doet beschouwen en waarderen. Het dichterschap heeft zich, door grote vitaliteit, in hem niet kunnen beperken tot het bovenzinnelijke; integendeel, het offer werd aan de andere kant gevraagd: de Gods-beleving van de priester heeft zich ook in het aardse willen wortelen. De dichter begint nu zijn vers met aan God te bekennen,

dat hij nu niet meer pril en onbelast van aardse herinnering tot Hem zal kunnen naderen:

> ‘Er is zoveel dat ons weerhield te leven aan Uw Hart.
> Wij hebben van ons vroegste jeugd aan anderen weggeschonken
> wat Gij van ons eens vroegt..... en hoe Gij wacht en mart
> wij komen slechts ten laten nacht, verdwaasd en zwaar bedronken.
> Gij zult ons wachten als de Vader der Parabel
> en weenend van geluk ons drukken in Uw schoot.
> Uw liefde schenkt vergiffenis om ketterij en fabel
> die wij verzonnen over U, om onze zonden groot’.

De dichter heeft zich van God een verkeerde voorstelling gemaakt: hij heeft Hem willen zoeken in de natuur en onder de mensen en dat God Zich daar niet laat vinden en zich niet volgens aardse normen laat beminnen, brengt hem als mens in smart en verlatenheid; het heilige doordesemt hem niet, omdat hij het met het aardse wil verenigen:

> ‘O God, het is zoo wreed, naar Uw altaar te gaan
> en weten dat Uw Lichaam diep in ons komt rusten,
> dat onze harten aan het Bloed der liefde slaan
> en in dit groot geluk niet kunnen te berusten’.

De bekering tot een vernietiging in God is boetvaardig: hij wil de smart der verlatenheid dragen en al wat God te lijden wil geven:

> ‘Ik ken Uw levenswet: dat wij in pijnen winnen
> de weldaad van Uw vreugdige aanwezigheid.
> Wij vinden slechts door liefde en diep-verheugd beminnen
> de zekerheid dat nooit Uw lot van 't onze scheidt.
>
> Ontferm U niet: laat in de koorts mijn hart verloren.
> Ik vraag U geen respijt, spaar mij Uw roede niet.
> Uit mijne donkerheid wordt eens Uw licht geboren
> en breekt mijn hart in 't jublen van Uw zonnelied’.[78)]

Albert Westerlinck bezingt hier de gang der hoogste zuivering, het pijnlijk wegbranden van al wat de vereniging met God in de weg staat.

Trots alle gretigheid waarmee Bertus Aafjes grijpt naar de vruchten van het aardse, schijnt zijn diepste verlangen naar dit hoogste te gaan. Teveel fantast om

het geestelijk proces daarvan uit te pluizen en berekend zijn weg te kiezen, verwacht hij liever het wonder, waardoor hij niet kruipend maar vliegend in bovenmenselijke vaart, in de goddelijke omarming zal belanden. Als alles wat in het aardse leven te waarderen was, verdwenen zal zijn en vergruizeld, dan, zo zegt hij in ***Dichters Epitaaf:***

> ‘Kies ik het laatste wonder,
> Dan bind ik schaatsen onder
> En neem de hindernis;
> Ik slier in gouden vreugden
> Over het pad der deugden
> Met rinkelend alarm
> En val langs duizend zonnen
> Naar waar ik ben begonnen,
> In Gods gestrekten arm’.[79)]

Al wordt de Parabel niet genoemd, de evangelische vreugde, waar deze regels van tintelen, doet aan de Verloren Zoon denken in de verheven zin van de naar God vluchtende ziel.

Het gebodene toont in verschillende categorieën de houding van de 20e eeuwse mens tegenover het veelverwerkte thema: het materiaal is daar zeker niet mee uitgeput, want de Verloren Zonen doorkruisen de literatuur onder velerlei vermommingen. Van welke aard de bewerkingen ook zijn, zij stemmen als regel overeen in een grondtoon van ernst, ook al ontbreekt de evangelische zin en verschuilt zich soms de ernst achter cynisme. Een enkel-maar luchtig meesmuilen met de lichtzinnigheden van de Verloren Zoon, zoals de 16e en 17e eeuw vaak lieten zien, treffen wij niet aan. De beschouwingen zijn meestal zelf-analytisch en gericht op het eigen zondige ‘ik’. Het tentoonspreiden van de zielenood geschiedt een enkele maal met een lust tot zelfvernietiging, die juist in zijn ernst te wreder wordt, naarmate berouw er minder de drijfveer van blijkt. De Parabel is dan op z'n hevigst een teken van tegenspraak. Het komt ons voor, dat van een mode-

thema in de oppervlakkige zin van het woord geen sprake is; al valt de wekroep van Gossaert niet te loochenen en al werd de sfeer van zijn gedicht gedeeltelijk toonaangevend, er is geen slaafse navolging. De voorkeur schijnt van binnen uit te komen. De rechtstreekse ondergraving der evangelische leer, de neutralisering daarvan in het psychologische geval, de vaagchristelijke bespiegeling, de vrome meditatie en de verwerking in een atmosfeer van boven deze aarde, heel deze gamma van het natuurlijkste tot het meest bovennatuurlijke, komt in alle oprechtheid voort uit een overtuiging, een levenshouding, die het recht neemt zich uit te spreken.

Het zonde-probleem, het volmaaktheids-probleem, de behoefte aan een levenskern houdt dit geslacht bezig en zo is de Parabel om beurte Godswoord en menselijke literatuur. Over het algemeen is Gossaerts invloed bij protestanten sterker dan bij katholieken, waardoor bij de laatsten de genade-werking meer absoluut en tastbaar uitkomt en de bekering meer definitief keerpunt wordt; het berouw is doorgaans doordrenkt van de boete-gedachte en daarin vindt het rustzoekend hart een voelbare bevrediging. De Verloren Zonen zijn bij de katholieken dan ook meestal kinderlijk en zonder reserve. Welke, over het algemeen genomen, de band is, die de literatuur van deze eeuw, ook in van bovennatuur vervreemde regionen, met de Gelijkenis van de Verloren Zoon verbonden houdt, is in dit stadium nog een vraag, waarop de verdere ontwikkeling waarschijnlijk zelf het antwoord zal geven.

De volksbelangstelling werd gediend, toen het herleefde marionetten-toneel weer naar de oude geliefde stof greep. In 1949 bood het ‘Theater der vereenigde poppenspelers’ te 's Gravenhage de vertoning van ***L' eternel retour of Vadere, ik ga reizen*** door Guido van Deth. Het optreden der kunstzinnig ontworpen poppen handhaaft de traditie van eeuwen in een geestige tekst.

Er is volkswijze humor en sensatie, maar de toeschouwers herkennen onmiddellijk het vertrouwde verhaal. De Verloren Zoon heeft zijn tegenspelers in een broer en zuster, die druipen van schijnheiligheid, tot het caricaturale toe. De tragiek van het vertoeven tussen de varkens wordt verzacht met dwaze dialogen tussen de sprekend opgevoerde zwijnen. De evangelische waarde komt nergens in het gedrang en vindt een treffende formulering in de woorden, die de vader spreekt tot zijn teruggekeerde zoon en die een variant zijn op een geijkt gezegde uit 18e eeuws franse poppenspelen:

‘Een zoon blijft altijd zoon, ook als het leven hem geschonden heeft’.[80)]

De jongste aanwinst der letterkundige mogelijkheden, het radio-hoorspel, verwerkte het thema in ***Gevecht met de zoon*** van Cas Baas, opgevoerd in September 1951 in de K.R. O.-studio, een stuk, dat zich thans ook als kijkspel tot het hedendaagse volk richt.

Hoe actueel het gegeven is, blijkt wel uit het feit, dat onlangs door het Rijk is aangekocht ***De Gelijkenis van de Verloren Zoon,*** bestaande uit zeven gobelins, welke vervaardigd worden bij de handweverij De Knipscheer te Laren en Edmond de Cneudt te Baarn naar ontwerpen van de kunstschilders Kurpershoek, Jaap Bouwhuis, C. Roelofsz, Andreae, Chr. de Moor, Bayens en Cuno van de Steene.

Bewerkingen in de beeldende kunst komen, als die in de literatuur, voort uit een persoonlijke overweging. Een beeldengroep van Zadkine, waarin de Verloren Zoon, beschermd tegen het verlokkende kwaad door de armen van de vader en de broer, verijld schijnt tot niets meer dan een omtrek, geeft in de omhoog geheven handen en hoofden der beschermende figuren, een kring van vertrouwen en veiligheid. Het geheel is echter het vage complex van nood en verlossing, dat de Parabel voor velen in deze eeuw betekent.

Blijmoedigheid ademt de muurschildering, die H. Schoonbrood in 1936 aanbracht in de R.K. kerk te Margraten in Zuid-Limburg. Wij vinden de terugkeer uitgebeeld en elk der figuren is in beweging, behalve de Verloren Zoon, die in nederigheid geknield ligt. Het zonnige vaderhuis op de achtergrond heeft de rust van een kerk. Strijd en onzekerheid vallen weg in de menselijke scène, die de alles verzoenende genade weergeeft en daaraan de eigenlijke waarde ontleent.

Jan van Heel maakte van de ontmoeting tussen vader en zoon een olieverf-schilderij, waarvan de donkere toon herinnert aan de oorlogsjaren, waarin het geschilderd werd. Het roerend streelgebaar van de patriarchale vader en de schuchtere houding van de nog jongensachtige zoon hebben iets van het verstilde van Rembrandts grote doek. De honden op de voorgrond, als symbolen van trouw en vriendschap, scheppen een sfeer van veiligheid als tegenwicht tegen de loerende zwijnenkop. Het edel-menselijke van heel deze compositie, op zichzelf reeds zo dicht staande bij de bovennatuurlijke zin van de Parabel, bekent in dit opzicht duidelijk kleur door het tempelgebouw, dat juist boven de grijze en zwarte kop in het verschiet ligt.

In 1951 kreeg Aart van Dobbenburgh de opdracht, een affiche te maken voor de nationale reclasseringsdag en hij beeldde ***De terugkeer van de Verloren Zoon*** uit. Voor een actie die de mensheid wil leren in het voetspoor van de Parabel-vader te treden, kon geen geschikter onderwerp worden gekozen. De figuren van de bijna priesterlijke vader en de triestige zoon zijn als in een éénheid versmolten, zoals de schuld verdwijnt in de genade. Behalve vertrouwen wordt aan de mensheid ook de plicht tot vergeven voorgehouden. In beide leringen is de litho bijbels, doordat de vader niet voor zichzelf, maar namens de Hemelvader optreedt. De filanthropie waartoe de afbeelding opwekt, is verheven tot christelijke naastenliefde. Henriëtte Roland Holst-

van der Schalk ziet het goddelijke en menselijke elkaar raken, wanneer zij bij de affiche dicht:

> Vuil, haveloos, ziek, is hij teruggekomen
> en buigt zijn hoofd over zijn vaders borst.
> Vanuit zijn hooge barmhartige droomen
> ziet naar omlaag de groote Vredesvorst.
>
> ‘Mijn dierbaar kind, je hoeft geen woord te spreken:
> je hebt gezocht, gedwaald, je hebt berouwd,
> door 't zoeken heeft je wezen zich ontvouwd,
> je deugden en helaas ook je gebreken.
>
> Nu blijven wij beiden voortaan weer samen.
> Vredig, gelukkig, aan elkaar verknocht.
> Wie dapper tegen zijn dwalingen vocht
> behoeft zich voor hen niet te schamen.
>
> Hij heeft geleerd, uit daaglijksche ervaring,
> en is geworden manlijk, wijs en vroed;
> en wat hij als vanzelfsprekend doet
> werkt op anderen als een openbaring’.

Eindnoten:

1) André Gide *Le Retour de l'Enfant Prodigue* Paris 1907
2) André Gide *Prétextes* 1905
3) G. Brom *Nietzsche's Antichrist* 19
4) Albert Schweitzer *Geschichte der Leben-Jesu-Forschung* 190 vg.
5) Gide zond aan zijn ‘chère Angèle’ twee werken van Nietzsche als nieuwjaarsgeschenk. *Prétextes,* Paris 1919, 166; vgl. Brom l.c. 40; vgl. S. Braak *André Gide et l'ame moderne,* Paris-Amsterdam z.j. 100 vg.
6) Paul Claudel et André Gide *Correspondance 1899-1926,* Paris 1949, 15, 71, 83, 275
7) Albert de Broglie *Questions de Religion et d'Histoire* II Paris 1860, 142 vg.
8) Paul Claudel *Le Soulier de Satin*, Paris 1929, le journée, scène III
9) Paul Claudel *La Sagesse ou La Parabole du Festin* Paris 1939
10) Ernest Hello *l'Homme* 33e édit. Paris 1930, 57 vg.
11) Charles Péguy *Le porche du mystère* de *la deuxième vertu* Paris 1911, 162 vg. 179 vg. 207, 215
12) Max Jacob *La Défense de Tartuffe* Paris 1919, 183 vg.
13) Giovanni Papini *Storia di Cristo*, Firenze 1921, 228 vg. (Nederl. vertaling Ir. J.J. Weve, *De Christus* Utrecht 1949)
14) François Mauriac *Vie de Jésus* Paris 1936, 190 vg.
15) Daniel-Rops *Jésus en Son Temps*, Paris 1946 350 vg.
16) Romano Guardini *Der Herr;* Ned. vert. Gabriël Smit *De Heer*, Utrecht 1947, 422 vg.
17) Giuseppe Ricciotti *Vita di Gesù Cristo;* Nederl. vert. J. Simons s.j. *Leven van Jesus*, Utrecht 1949, 519 vg.
18) R.M. Rilke *Die Rückkehr des verlorenen Sohnes: Gesammelte Werke, Leipzig* 1930, Bd. VI R.M. Rilke *Neue Gedichte*, Leipzig 1919, I 17
19) M. Laros *Die drei verlorenen Söhne und wir heute*? Frankfurt a.M. 1951
20) Gertrud von le Fort *Gedichte* Insel-Verlag 1949, 44
21) *Menschheitsdämmerung; Symphonie jüngster Dichtung*, Berlin 1919
22) Willem Smulders *De Verloren Zoon; Bijbelsch Treurspel in drie bedrijven*. Zevenbergen 1910
23) *Van Onzen Tijd* XV (1914-1915) 513 vg; 556

24) H. Wismans *Van Onzen Tijd* XV (1915) 557
25) Geerten Gossaert *Experimenten* Bussum 1916, 121
26) J.J. Gielen *Verloren Zonen* in *De Nieuwe Taalgids XXXV* (1941) 193 vg.
27) G. Brom *De strijd over Bilderdijk* in *De Gids* 1942 III 164
28) *Den Gulden Winckel* 1917, 67; 1918, 175 vg; 191 vg; 1919, 31 vg.
29) G. Gossaert *Experimenten*, 13
30) ibid. 23
31) ibid. 79
32) H. Kapteyns *Autonome Dichters* Nijmegen 1949, 157
33) Dirk Coster *Nieuwe Geluiden* X
34) *Bouwen* 1938
35) Willem de Mérode *Gestalten en Stemmingen* Groningen 1916
36) vgl. B. Wielenga *Moderne Letterkunde en Christelijke Opvoeding.* Amsterdam 1922, 185 vg.
37) Willem de Mérode *De Overgave,* Baarna 1919
38) Willem de Mérode *De Donkere Bloei,* Amsterdam 1926
39) Willem de Mérode *De Verloren Zoon,* Amsterdam 1928
40) *Moderne Vlaamsche Religieuze Lyriek* 153
41) W.E. Gladstone Louw *Die Rijke Dwaas* Kaapstad, Bloemfontein, Pretoria, 1935
42) W.E. Gladstone Louw *Terugtog* Kaapstad, Bloemfontein, Pretoria 1942
43) *De Nieuwe Gids* 1916 I 537 vg.
44) *Moderne Nederl. Religieuze Lyriek* 2e dr. 35
45) *Moderne Nederl. Religieuze Lyriek* 2e dr. 218
46) P.N. Van Eyck *Gedichten,* Amsterdam 1917, 79 vg.
47) J. Greshoff *Verzameld werk; Gedichten,* Amsterdam 1948 311 vg.
48) Marnix Gijsen *Telemachus in het dorp* 'sGravenhage 1948, 55 vg.
49) Anna Blaman *Ram Horna* Amsterdam 1951, 1 vg.
50) Jef Last *De Terugkeer van den Verloren Zoon* (vertaling van André Gide: *Le Retour de l'Enfant Prodigue*) 's Graveland 1946
Gedramatiseerde bewerking: 's Graveland 1948
vgl. Tj. W.R. de Haan *Volk en Dichterschap,* Nijmegen 1950 126 vg.
51) Jan van Nylen *Het Licht,* Bussum 1909, 72
52) Jan van Nijlen *Geheimschrift* 's Gravenhage 1948, 157
53) Geerten Gossaert *Experimenten* 119
54) Willem de Mérode *De Donkere Bloei,* 56, 57
55) *Mod. Vl. Rel. Lyriek* 43
56) G.W. Lovendaal *Licht Geluid* Groningen, 1910, 60
57) Henr. Roland Holst-van der Schalk *Opwaartsche wegen,* Rotterdam 1907
58) Augusta de Wit *Gods Goochelaartjes* Amsterdam 1932
59) *De Gids* 1941, deel 4, 3 vg.
60) P.C. Boutens *Zomerwolken,* Amsterdam 1922, 108 vg. vgl. Hk. Mulder *Boutens en de Bijbel* Haarlem 1948, 18 vgl. Gielen *Verloren Zonen* N. Taalg. XXXV (1941) 193 vg. Anton Reichling *Het Platonisch Denken bij P.C. Boutens* Maastricht 1925 vgl.
61) Henr. Roland Holst-van der Schalk *Tusschen Tijd en Eeuwigheid* Rotterdam 1934, 16
62) *Stemmen des tijds,* 18e jaarg. 1929, 609 vg.
Roeping 1929/1930, 554
63) *Moderne Nederl. Rel. Lyriek* 2e dr. 294
64) *Moderne Nederl. Rel. Lyriek* 2e dr. 202
65) Hilarion Thans *Omheinde Hoven* Amsterdam 1913, 83 vg
66) Jos. van Wely *Vader, onze Vader* Amsterdam 1923, 19 vg., 23 vg. 31 vg.
67) *De Beiaard* 1920 I 67
68) Gerard Wijdeveld *De Gids* 1941 III 187
later in *Zomerwolk,* Utrecht z.j. 14
69) André Demedts *De Vlaamsche Poëzie tusschen 1918 en 1941* Diest 1941, 302 vg.
70) Anton van Duinkerken *Lyrisch Labyrinth* Utrecht 1930, 20 vg.
71) Jan van Sleeuwen *Het Overwoekerd Pad* Bussum 1951, 22 vg.
72) Frederik van Eeden *Jeugdverzen* (onderdeel: *Tweede Jeugdverzen*) Roermond 1926, 120
73) *Mod. Vl. Rel. Lyriek* 198 vg.
74) *Mod. Vl. Rel. Lyriek* 90 vg.
75) *Mod. Ned. Rel. Lyriek* 2e dr. 176
76) *Mod. Vl. Rel. Lyriek* 12
77) Felix Timmermans *Adagio,* Amsterdam 1947 23
78) Albert Westerlinck *Bovenzinnelijk Verdriet* Kortrijk 1938 vgl. André Demedts *De Vlaamsche Poëzie tusschen 1918 en 1941,* Diest 1941, 87 vg., 318 vg.
79) Bertus Aafjes *Het Gevecht met de Muze,* Rijswijk 1940, 7 *Gedichten* Amsterdam - Antwerpen 1947, 36
80) Zie pag. 112

Samenvatting

De parabel van de Verloren Zoon, die de hemelse oplossing van het schuld-probleem der mensen openbaarde, heeft naast de exegese ook de literatuur en de beeldende kunst beziggehouden. Terwijl een godsdienstige overweging zich vanaf de eerste christen-tijden onafgebroken handhaafde, hebben de eeuwen verschillende insluipsels gebracht, die de gewijde stof bedreigden. Met de middeleeuwse vroomheid, die zich toonde in preek, lied en drama, dissoneerde de luidruchtige spot der vagebonden. De 16e eeuw bracht door de invloed van Humanisme en Hervorming de Gelijkenis op de voorgrond, niet alleen echter als object van geestelijke beschouwing maar ook in dienst van humanistische paedagogie. Luther nam haar als propaganda voor zijn sola-fides-leer, waardoor zij als wapen werd gebruikt in de godsdienststrijd. Overmatige belangstelling voor het lichtzinnige leven van de Verloren Zoon bracht tegelijk morele ontaarding in de literatuur en in de beeldende kunst. Als reactie daarop verscheen het thema met duidelijk moraliserende strekking, waarbij protestanten en katholieken samengingen. In de 17e eeuw krijgt de zuiver godsdienstige verwerking door de Contrareformatie nieuwe kansen in het oratorium en de tot bloei gekomen Jezuieten-spelen. Jansenistische gestrengheid wisselt af met gezonde verinniging van het thema. Op het toneel in de Nederlanden wegen bijbelse zin en profanering tegen elkaar op, terwijl lyrische poëzie en stichtelijk proza de Parabel aanwenden tegen de wereldsgezindheid. De beeldende kunst maakt de Verloren Zoon aan de ene kant tot veelgeliefde genre-figuur, aan

de andere kant tot patroon van de boetvaardige zondaars. Rembrandt bereikt een hoogtepunt van bijbelse schilderkunst met zijn ***Terugkeer van de Verloren Zoon*.** De 18e eeuw bereidt de grote breuk voor met de bovennatuurlijke herkomst, wanneer het thema zijn ernst verliest door een luchtig heenglijden over de zonde ofwel verburgerlijkt tot een volksvertelling met duffe moraal.

Toen het schuld-gevoel uit reactie op farizees vertoon van braafheid was gaan wijken en de zonde zich dorst te verheffen in een nimbus van menselijke durf, was de Parabel genoeg ontwijd om naar het anthropocentrische te worden omgebogen. Was tot nu toe slechts een enkele episode van het verhaal uit lichtzinnigheid misbruikt tot een profanering, die nog enige schijn van evangelische lering hield, thans wordt de Parabel met fatale ernst in de kern bedreigd, want het zonde-probleem heeft plaats moeten maken voor het vraagstuk van geestelijke gebondenheid en vrijheid. De 20e eeuw ziet deze tendens tot volle rijpheid komen in ***Le Retour de l'Enfant Prodigue*** van André Gide. Hier is de Verloren Zoon geen rouwmoedige zondaar, die vergiffenis verlangt; hij is alleen maar een vermoeide, door het zwerven verzwakte, die zich machteloos gewonnen geeft aan de gebondenheid van het vaderhuis, dat hij in zijn hart verfoeit. Kerk, dogma en moraal worden door deze Parabel-verwerking ondergraven. Deze mentaliteit was te verleidelijk om niet veld te winnen, want er sprak een tijdgeest uit, waaraan figuren als Byron, Baudelaire, Nietzsche, het hunne hadden bijgedragen. Zelfs de christelijke literatuur werd er enigermate mee besmet: daardoor werd de Verloren Zoon geïdealiseerd als iemand die de uitersten aandorst, terwijl de oudste broer, die de gebondenheid van het vaderhuis nimmer verliet, overladen werd met de smaad van middelmatigheid en lafheid. Hiermee werd de evangelische leer in zoverre scheef getrokken, dat men Gods lankmoedigheid voor de zondaars vergezeld

liet gaan van wantrouwen ten opzichte van de rechtvaardigen.

Nadat Geerten Gossaert deze moderne geest in de nederlandse letteren had ingevoerd, is het motief er een zeer gezocht object geworden, zowel bij gelovigen als ongelovigen. Bij de eerste groep loopt dit vaak uit op een geestelijk dualisme, dat bijzonder opvalt bij Willem de Mérode, al overheerst meestal uiteindelijk het religieus element. De tweede groep echter blijkt doorgaans aan alle christelijke beginselen ontgroeid. Pessimisme en cynisme treden in de plaats van de vreugde over de vaderlijke vergiffenis.

Was in vorige eeuwen de christelijke zin trots velerlei bedreiging groeikrachtig gebleven, ook de crisis van de 20e eeuw is niet in staat gebleken, de Gelijkenis te ontkrachten. Het thema heeft tot in onze dagen een innig-godsdienstige bloei behouden, die geheel buiten Gide's invloed omging. Een toepassing op het bovenzinnelijke leven heeft de Parabel-overweging opgevoerd tot een geestelijke hoogte, die in de loop der eeuwen zo rijp nog niet vertoond was. De twee uitersten van deze eeuw zijn dus in de Verloren-Zoon-literatuur weerspiegeld.

De ontwikkeling van ons thema is meer dan de geschiedenis van een indrukwekkend Bijbel-verhaal. Het is de worsteling van de mensheid met het zondemysterie.

Résumé

La Parabole de l'Enfant prodigue, qui révéla la solution divine du problème de la culpabilité humaine, a attiré l'attention non seulement des exégètes, mais aussi des écrivains, des peintres et des sculpteurs. Tandis que, depuis les premiers temps du Christianisme, l'interprétation religieuse s'est maintenue sans défaillance, il ne s'en est pas moins glissé, au cours des siècles, diverses infiltrations, qui ont menacé le concept sacré. A la piété médiévale, se manifestant en éloquence sermonnaire, chants et mystères, fit contraste la bruyante raillerie des vagabonds. Au 16e siècle, par l'influence de l'Humanisme et de la Réforme, la Parabole ne fut pas seulement considérée du point de vue de la spiritualité, mais elle fut mise aussi au service de la pédagogie humaniste. Luther en fit usage pour la propagande en faveur de sa théorie de la Justification par la foi seule, et elle devint une arme dans la lutte religieuse. Un intérêt exagéré pour la vie légère de l'Enfant prodigue provoqua en même temps un abaissement de niveau moral dans la littérature et les arts plastiques. En réaction contre ce courant, parut une conception à tendance nettement moralisatrice, à laquelle participèrent protestants et catholiques. Au 17e siècle, la Contre-Réforme permit à une interprétation purement religieuse de se manifester dans l'oratorio et dans le théâtre à succès des Jésuites. La sévérité janséniste alterne avec un sain approfondissement du thème. Sur la scène néerlandaise se contrebalancent le sens biblique et le sens profanateur, tandis que la poésie lyrique et la prose édifiante utilisent la Parabole contre l'esprit irréligieux. Les arts plastiques

font de l'Enfant prodique une figure de genre plaisant, ou une sorte de patron des pécheurs repentis. Rembrandt atteint un sommet de l'art pictural biblique avec son ***Retour de l'Enfant prodigue.*** Le 18e siècle prépare la grande rupture avec le concept d'origine surnaturelle, lorsque le sujet perd son sérieux, par le fait qu'on glisse légèrement sur le côté péché, ou qu'on l'embourgeoise en en faisant une histoire populaire à moralité quelconque.

Lorsque le sentiment de la faute eut disparu, en réaction contre l'étalage pharisien de l'honnêteté bourgeoise, et que le péché osa s'élever dans une auréole de hardiesse humaine, la Parabole se trouva assez profanée pour être assouplie dans un sens anthropocentrique. Jusqu'alors ce n'était qu'un épisode du récit dont on avait abusé jusqu'à la profanation par légèreté, mais en gardant toutefois quelque chose de l'enseignement évangélique. Maintenant, c'est la Parabole qui, dans son essence, se voit menacée avec une sérénité fatale, car le problème du péché a dû faire place à celui de l'asservissement moral et de la liberté. Le 20e siècle voit cette tendance en plein épanouissement dans ***le Retour de l'Enfant prodigue,*** d'André Gide. Ici l'Enfant prodigue n'est plus un pécheur repentant qui désire le pardon; c'est seulement quelqu'un de fatigué, que le vagabondage a affaibli, et qui se rend, vaincu, à l'asservissement du lien familial, que dans son coeur il a en horreur. Cette adaptation de la Parabole sape las bases de ce qui fait l'autorité de l'Eglise, du dogme, de la morale. Cette manière de voir était trop séduisante pour ne pas gagner du terrain, car il s'y exprime une mentalité que des personnages comme Byron, Baudelaire et Nietzsche ont contribué à former. La littérature chrétienne en fut elle-même quelque peu contaminée. Par cela l'Enfant prodigue se trouva idéalisé comme quelqu'un qui, courageusement, va aux extrêmes, tandis que le frère aîné, qui ne se dégagea jamais de l'asservissement de la maison paternelle, se voyait accablé de la honte de n'avoir été qu'un être moyen, un lâche. De cette manière, la leçon évangélique était

faussée à ce point que l'on faisait aller de pair la constatation de la longanimité divine envers le pécheur avec une certaine méfiance en ce qui regarde le sentiment de justice.

Depuis que Geerten Gossaert a introduit cet état d'esprit moderne dans la littérature néerlandaise, le nouvel Enfant prodigue a été un sujet souvent traité, aussi bien chez les croyants que chez les incroyants. Dans le premier groupe, l'interprétation aboutit souvent à un dualisme spirituel, et cela est très sensible chez Willem de Mérode, encore que, le plus souvent, l'élément religieux reprenne le dessus finalement. Mais le second groupe se montre ordinairement dégagé de tous principes chrétiens. Pessimisme et cynisme prennent la place de la joie causée par le pardon paternel.

Si, dans les siècles passés, le sens chrétien de la Parabole a su, bien que menacé, se maintenir fécond, il a su également ne pas se laisser affaiblir au 20e siècle. Il a conservé, de nos jours, une profonde valeur, échappant complètement à l'influence de Gide. L'application de la leçon de la Parabole aux besoins de la vie surnaturelle a été portée à un niveau de maturité que les siècles écoulés n'ont pas connu. Les deux tendances extrêmes de notre siècle se trouvent donc reflétées dans la littérature de l'Enfant prodigue.

Ce qu'a été pour nous le texte de l'Enfant prodigue est plus que l'histoire d'un impressionnant récit biblique, on y voit la lutte de l'humanité aux prises avec le mystère du péché.

Lijst van geraadpleegde werken

Aafjes (B) *Het Gevecht met de Muze* Rijswijk 1940
Gedichten Amsterdam-Antwerpen 1947
Acquoy (J.G.R.) *Hier beginnen de sermoenen* enz. Naar de oorspronkelijke druk opnieuw uitgegeven. Maatschappij der Vlaamsche Bibliophielen Gent 1893
Acta Apostolicae Sedis 1943; encycliek *Divino afflante Spiritu*
Alarcon (Pedro de) *Obras Completas* Madrid 1943
Alberdingk Thijm (J.) *Verspreide Gedichten* 1894
Alfrink (B.J.) *Over 'typologische' exegese van het oude Testament* inaug. rede Nijmegen 1945

Bax (D.) *Ontcijfering van Jeroen Bosch* 's Gravenhage 1948
Bax (D.) *Skilders wat vertel* Oxford-University, Kaapstad-London-New York 1951
Baldass (L.) *Sittenbild und Stilleben im Rahmen des Niederländischen Romanismus,* in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 36e Band Wien 1923-1925
Bastelaer (R. van) *Les estampes de Peter Brueghel l'ancien* Bruxelles 1908
Baty (G.) *Trois p'tits Tours et puis s'en vont*..... Paris 1942
Baudelaire (C.) *Les Fleurs du Mal* Paris 1917
Beiaard, (De) I 1920
Bernst (W.) *Die Niederländischen Maler des XVII Jahrhunderts* Bd. I München 1948
Bie (C. de) *Den Verloren Sone Osias oft bekeerden sondaer. Comoedie op de woorden ghetrocken uyt de Heylighe Schriftuer* Antwerpen 1689
Blaman (A.) *Ram Horna* Amsterdam 1951
Blochmann (E.) (Oxford) *Das Motiv vom Verlorenen Sohn in Schillers Räuberdrama* (Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 25 Jaarg. 4 Heft 1951
Boekenoogen (G.J.) *De Historie van den Verloren Sone*. Leiden 1908
Bolte (J.) *Gulielmus Gnapheus' Acolastus; Lateinische Litteraturdenkmäler des XV und XVI Jahrhunderts,* Berlin 1891
Bolte (J.) *Bilderbogen des XVI Jahrhunderts* Ts. v. Ned. Taal en Letterk. XIV 1895

Bompiani *Dizionario letterario delle opere* III Milano 1947
Boom (Ghislaine de) *Marguerite d'Autriche - Savoie et la Pré-Renaissance,* Paris-Bruxelles 1935
Boon (K.G.) *De schilders vóór Rembrandt* (Maerlant-bibliotheek IX) Antwerpen-Utrecht 1942
Bourdaloue (L.) *Oeuvres* VI Paris 1854
Boutens (P.C.) *Zomerwolken* Amsterdam 1922
Boysse (E.) *Le Théatre des Jésuites* Paris 1880
Braak (S.) *André Gide et l'âme moderne* Paris-Amsterdam z.j.
Brandt (G.) *Poëzy* Amsterdam 1688
Bredius (A.) *Jan Steen* Amsterdam 1927
Brémond (H.) *Histoire Littéraire du Sentiment Religieux en France* VII en VIII Paris 1929
Brinkhoff (J.M.G.M.) *De Parasiet op het Romeinsche Toneel* Neophilologus 32 1948
Broglie (A. de) *Questions de Religion et d'Histoire* II Paris 1860
Brom (G.) *Het begin van de renaissance in Nederland* Handelingen van het zeventiende Ned. Philologencongres 1937
Brom (G.) *Vondels Geloof* Amsterdam-Mechelen 1935
Brom (G.) *Nietzsche's Antichrist* Amsterdam 1946
Brom (G.) *De strijd over Bilderdijk* in De Gids III 1942
Brucker (J.) *La Compagnie de Jésus* Paris 1919
Brunings (P.F.) *De Verloren Zoon* Historische novelle Leiden 1866
Buzy (D.) *Les Paraboles* Paris 1948 (Verbum Salutis VI)
Byron *Caïn* act. III

Claudel (P.) et André Gide *Correspondance 1899-1926* Paris 1949
Claudel (P.) *Le soulier de satin* Paris 1929
Claudel (P.) *La Sagesse ou la Parabole du Festin* Paris 1939
Climacus (J.) *Scala Paradisi ed. Corona Patrum Salesiana* IX Torino 1941
Cohen (G.) *Le Théatre en France au Moyen-age*. Paris 1948
Cornelissen (J.) *Waarom zij Geuzen werden genoemd* Tilburg 1936
Coster (D.) *Nieuwe Geluiden* Arnhem 1924

Dambre (O.) *Justus de Harduyn Goddelicke Lof-Sanghen 1620* Antwerpen 1933
Daniël-Rops *Jésus en son Temps* Paris 1946
Dausch (P.) *Die drei altern Evangelien* Bonn 1918
Debaene (L.) *De Gulden Passer* 1949 jaarg. 27
Debussy (C.) *L'Enfant Prodigue, scène lyrique* Nouvelle édition Paris 1908

Demedts (A.) *De Vlaamsche Poëzie tusschen 1918-1941* Diest 1941
Destrée (J.) *Tapisseries et sculptures bruxelloises* 1906
Deyssel (L. van) *Verzamelde opstellen* IX Amsterdam 1906
Diepenbrock (M. von) *Geistlicher Blumenstrausz* Hamm i Wests. 35
Dis (L.M. van) en Erné (B.H.) *De spelen van Zinne, vertoond op het Landjuweel te Gent van 12-23 Juni 1539* Deel I 1939
Dodewaard (J.A.C.v.) *De spirituele exegese* en *Een proeve van spirituele exegese*. Nederl. Kath. Stemmen XLVII jaarg. 1951 blz. 257-321
Duinkerken (A. van) *Lyrisch Labyrinth* Utrecht 1930
Dumas Fils (A.) *Un Père Prodigue Comédie en Cinq actes*. Paris 1859
Duyse (Fl. van) *Het oude Nederlandsche Lied* III 's Gravenhage 1907

Eeden (F. van) *Jeugdverzen* (onderdeel: *Tweede Jeugdverzen)* Roermond 1926
Eeghen (P. van) *Het werk van Jan en Casper Luyken* II Amsterdam 1905
Ehret (J.) *Das Jesuitendrama zu Freiburg in der Schweiz* Freiburg im Breisgau 1921
Ellerbroek-Fortuin (Else) *Amsterdamse Rederijkersspelen in de zestiende eeuw* Groningen-Batavia 1937
Elster (K.) *Illustreret Norsk Literatur-Historie* II Kristiania 1925
Enklaar (Th.) *Uit Uilenspiegels Kring* Assen 1940
Enklaar (Th.) *Varende Luyden* Studiën over de Middeleeuwse groepen van onmaatschappelijken in de Nederlanden Assen 1937
Erasmus (Des.) *Laus Stultitiae* ed. J.B. Kan 's Gravenhage 1848
Erasmi (Des.) *Roterodami Opera Omnia* Lugd. Batav. cura et impensis Petri van der Aa MDCCIV Tomus quintus 117
Erens (F.) *Vertelling en Mijmering,* Roermond 1922
Eyck (P. Van) *Gedichten* Amsterdam 1917

Fiebig (P.) *Altjüdische Gleichnisse und die Gleichnisse Jesu* Tübingen Mohr 1904
Flavigny (Comptesse de) *Recueil de Prières etc*. Tours 1861
Fonck (L.) *Die Parabeln des Herrn im Evangelium* Innsbrück 1902
Fort (G. von le) *Gedichte* Insel-Verlag 1949
Friedländer (M.) *Die altniederländische Malerei* Berlin 1924 - 1931
Friedländer (M.) *Lucas van Leyden* Leipzig 1924

Galama (E.G.A.) *Twee Zestiende-eeuwse spelen van de verlooren Zoone door Robert Lawet* Utrecht-Nijmegen 1941
Garborg (Arne) *Skriftir i Samling* IV Kristiania 1929
Geerebaert (V.) *De God-Mensch* I Leuven 1929
Gelder (H. van) *Rembrandt en de Heilige Schrift* Amsterdam z.j. (Palet-serie)
Gersjenzon (M.) *Moedrostj Poesjkina (De Wijsheid van Poesjkin)* Moskou 1919
Gide (A.) *Le Retour de l'Enfant Prodigue* Paris 1907
Gide (A.) *Prétextes* Paris 1905; 1919
Gids (De) deel 4 1941
Gielen (J.J.) *Verloren Zonen* in De Nieuwe Taalgids XXXV 1941
Gladstone Louw (W.E.) *Die Rijke Dwaas* Kaapstad - Bloemfontein - Pretoria 1935
Gladstone Louw (W.E.) *Terugtog* Kaapstad - Bloemfontein - Pretoria 1942
Goffin (A.) *L'art religieux en Belgique, La Peinture,* Bruxelles-Paris 1924
Goldoni (C.) *Il Prodigo: Tutte le Opere* a cura di Giuseppe Ortolani Milano
Gorris (G.) en Rogier (L.J.) *Joannes Matthias Schrant* Historisch Tijdschrift, serie studies Tilburg 1932
Gossaert (G.) *Experimenten* Bussum 1916
Greshoff (J.) *Verzameld werk; Gedichten* Amsterdam 1948
Grillet (C.) *Le diable dans la littérature au XIXe siècle* Paris 1935
Guardini (R.) *Der Herr* (ned. vert. Gabr. Smit *De Heer* Utrecht 1947)
Gulden Winckel (Den) 1917 blz. 67; 1918 blz. 175 vg., blz. 191 vg. 1919 blz. 31 vg.
Gijsen (M.) *Telemachus in het dorp* 's Gravenhage 1948

Haan (Tj. de) *Volk en Dichterschap* Nijmegen 1950
Hartelust (J.) *De dictione Georgii Macropedii* Utrecht 1902
Hartsen (A.) *De wedergevonden Zoon* Amsterdam 1761
Haslinghuis (E.J.) *De duivel in het drama der Middeleeuwen* Leiden 1912
Hellinga (W.) *Een schoon liedekensboeck genaamd het Antwerpsch Liedboeck van 1544* 's Gravenhage 1941
Hello (E.) *l'Homme* 33 édit Paris 1930
Helten (W.L. van) *Refereinen van Anna Bijns* Rotterdam 1875
Heppner (A.) *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* vol. III 1939 - 1940, 43, noot 2
Hermaniuk (M.) *La Parabole Evangélique* Paris - Leuven 1947

Hofstede de Groot *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Holländschen Maler* Esslingen - Parijs 1907
Holstein (H.) *Das Drama vom Verlornen Sohn,* ein Beitrag zur Geschichte des Dramas Halle 1880
Hooft (W.D.) *Hedendaegsche Verlooren Soon* Amsterdam 1630
Hoogewerff (G.J.) *De Noord Nederl. Schilderkunst* III 's Gravenhage 1939
Hoogewerff (G.J.) *Gerrit van Honthorst* 's Gravenhage 1924
Huizinga (J.) *Herfsttij der Middeleeuwen* Haarlem 1928

Ibsen (H.) *Peer Gynt* (Ned. vert.) Amsterdam 1926
Ingeland (Th.) *The Disobedient Child*

Jacob (M.) *La Défense de Tartuffe* Paris 1919
Janin (R.) *Les Eglises orientales et les Rites orientaux* Paris 1926
Jülicher (A.) *Die Gleichnisreden Jesu* Tübingen Mohr. 1910
Juraschek v. (F.) *Gemälde Kupferstiche Holzschnitte Handzeichnungen* Wien - Leipzig

Kapteyns (H.) *Autonome Dichters* Nijmegen 1949
Keulers (Jos) *De Boeken van het Nieuwe Testament* Roermond 1951
Knipping (J.B.) *De Iconografie van de Contrareformatie in de Nederlanden* I (diss. Nijmegen 1939) II 1940
Koetsveld (C.E.v.) *De Gelijkenissen van den Zaligmaker* Schoonhoven z.j.
Kok (A.S.) *Van Dichters en Schrijvers* 2e stuk Culemborg 1899
Kronenburg (J.A.F.) *Maria's Heerlijkheid in Nederland* IV Amsterdam 1906
Kruyskamp (C.) *Dichten en Spelen van Jan van den Berghe* 's Gravenhage 1950
Kunstdenkmäler (Die) der Rheinprovinz III 126 (Paul Clemen)
Künstle (K.) *Ikonographie der Christlichen Kunst* Freiburg-im-Breisgau 1928

Lagrange (M.J.) *l'Evangile selon Luc* Paris 1922
Laros (M.) *Die drei verlorenen Söhne und wir heute?* Frankfurt a.M. 1951
Last (Jef) *De Terugkeer van den verloren Zoon* (vertaling van André Gide: *Le Retour de l'Enfant Prodigue)* 's Graveland 1946; gedramatiseerde bewerking 's Graveland 1948
Lennep (J. van) en Gouw (J. ter) *De uithangteekens in verband met Geschiedenis en Volksleven beschouwd* II Amsterdam 1868

Lindeboom (J.) *Het Bijbelsch Humanisme in Nederland* Leiden 1913
Loisy (Alfr.) *Les évangiles synoptiques* Paris 1907
Lope de Vega *Obras* La Real Academia Española Madrid 1892
Lope de Vega *Colección de las Obras sueltas, assi en prosa, como en verso* edc. Madrid 1776 1779 tomo XIII
Lope de Vega *Soliloquio II, Colección de las Obras* edc. tomo XVII
Lovendaal (G.) *Licht Geluid* Groningen 1910
Lubac de (H.) *Catholicisme* chap VI *L'interprétation de l'Ecriture* Paris 1938
Luthers Werke Weimar-editie 1905
Luther (A.) *Geschichte der Russischen Literatur* Leipzig 1924
Luyken (Jan) *De onwaardige wereld* Amsterdam 1778
Luyken (Jan) *De schriftuurlijke Geschiedenissen en Gelijkenissen van het Oude en Nieuwe Verbond* enz. II Amsterdam 1712
Lyna (F.) en v. Eeghen (W.) *Jan van Styevoorts Refereinenbundel Anno MDXXIV* Antwerpen z.j.

Magnin (Ch.) *Histoire des Marionnettes en Europe, depuis l'antiquité jusqu' à nos jours* deuxième édition Paris 1862
Mâle (E.) *L'art religieux du XIIIe siècle en France* Paris 1898
Mâle (E.) *L'art religieux après le concile de Trente* 1932
Maphaei Barberini nunc Urbani PP VIII *Poemata* Plantijn-uitgave Antwerpen 1634
Martin (W.) *De Hollandsche schilderkunst in de zeventiende eeuw* Amsterdam 1936
Mauriac (F.) *Vie de Jésus* Paris 1936
Meertens (P.J.) *Letterkundig leven in Zeeland in de zestiende en de eerste helft der zeventiende eeuw* Amsterdam 1943
Menendez y Pelayo *Obras de Lope de Vega II* Madrid 1892
Menschheitsdämmerung-Symphonie jüngster Dichtung Berlin 1919
Mérode (W. de) *De Verloren Zoon* Amsterdam 1928
Mérode (W. de) *De Donkere Bloei* Amsterdam 1926
Mérode (W. de) *De Overgave* Baarn 1919
Mérode (W. de) *Gestalten en Stemmingen* Groningen 1916
Meyere de (V.) en Baekelmans (L.) *Het Boek der Rabauwen en Naaktridders: Bijdragen tot de studie van het volksleven der 16e en 17e eeuwen* Antwerpen 1914
Mierlo (J. van) in *Verslagen en Mededelingen v.d. Kon. Vl. Academie voor taal en letterkunde* 1949
Mierlo (J. van) *Geschiedenis van de Letterkunde der Nederlanden* II 's Hertogenbosch 1940

Moderne Nederl.-Religieuze Lyriek Bijeengebracht door Jan H. Eekhout en A.J.D. van Oosten tweede druk Lochem z.j.
Moderne Vlaamsche Religieuze Lyriek Bijeengebracht door Prof. Dr. Paul Sobry, A.J.D. van Oosten, Jan H. Eekhout Lochem z.j.
Moerkerken (P.H.v.) *De satire in de Nederl. Kunst der Middeleeuwen* Amsterdam 1904
Moes (E.W.) *Frans Hals, sa vie et son oeuvre* Bruxelles 1909
Mohrmann (Chr.) *Monumenta Christiana* I; *Sint Augustinus' Preken voor het volk* Spectrum 1948
Mont (P. de) *Iris* 2e dr. Antwerpen 1897
Mont (P. de) *De oude Meesters der Schilderkunst in het Museum te Antwerpen* Utrecht 1914
Mulder (Hk.) *Boutens en de Bijbel* Haarlem 1948
Muller (J.W.) en Scharpé (L.) *Spelen van Cornelis Everaert* Leiden 1920
Multatuli *Ideeën* Amsterdam 1862, no. 134, 183
Multatuli *De Geschiedenis van Woutertje Pieterse* uitg. 1890

Naerup (C.) *Den moderne norske Literatur 1890 - 1904* Kristiania 1905
Neumann (C.) *Rembrandt II,* München 1924
Neurdenburg (E.) en Rackham (B.) *Old Dutch Pottery and Tiles* London 1923
Nieuwe Gids (De) I 1916
Nisard (M.) *Histoire des Livres populaires* Paris 1854
Nijhoff (W.) *Nederlandsche Houtsneden 1500 - 1550* 's Gravenhage 1933 - 1936
Nylen (J. van) *Het Licht* Bussum 1909
Nylen (J.) van) *Geheimschrift* 's Gravenhage 1948

Ollivier (M.J.) *Les Paraboles* Paris 1909

Papini (G.) *Storia di Cristo* Firenze 1921 (ned. vertaling J.J. Weve *De Christus* Utrecht 1949)
Pater (L.) *De juichende Schouwburg; zinnebeeldig divertissement* Amsterdam 1763
Péguy (Ch.) *Le porche du mystère de la deuxième vertu* Paris 1911
Pitra (J.B.) *Analecta Sacra* I Paris 1876
Ploeg v.d. (J.B.) *Enkele beschouwingen over de theologische aard en de methoden der wetenschap van het Oude Testament* inaug. rede Nijmegen 1951; Het Schild 29e jaarg. Dec. 1951
Poesjkin (A.) *Jubileum-uitgave* vertaald en ingeleid door Aleida G. Schot 's Gravenhage 1936

Poirters s.j. (A.) *Het Masker van de Wereldt afgetrocken* Amsterdam z.j.
Poncelet (A.) *Histoire de la Compagnie de Jésus dans les anciens Pays-Bas* II Bruxelles 1928
Poot (H.K.) *Gedichten* I Amsterdam 1780
Preibisz (L.) *Martin van Heemskerck, ein Beitrag zur Geschichte des Romanismus in der Niederl. Malerei des XVI* Jahrhunderts Leipzig 1911
Prims (Fl.) *Geschiedenis van Antwerpen* Brussel 1927
Reichling (A.) *Het Platonisch Denken bij P.C. Boutens* Maastricht 1925

Rembrandt-Bibel: Bilderschatz zur Weltliteratur VI, München
Répertoire de la scène française, 18me année no 45 Bruxelles 1850
Ricciotti (G.) *Vita di Gesù Cristo;* (ned. vert. J. Simons s.j. *Leven van Jezus* Utrecht 1949)
Rilke (R.M.) *Die Rückkehr des verlorenen Sohnes: Gesammelte Werke* VI Leipzig 1930
Rilke (R.M.) *Neue Gedichte* I Leipzig 1919
Robbers (H.) (ps. Phocius) *De Verloren Zoon* Amsterdam 1895 (nieuwe uitg. Elseviers Weekblad 1950)
Rodin (Aug.) *Phaidon-editie* Utrecht z.j. Paul Gsell *L'Art, entretiens réunies* Paris 1911
Roeping 1929 - 1930
Rogier (L.J.) *Het Gentsche Professoraat van J.M. Schrant* Tijdschr. v. Taal en Letteren XXIIIe jaarg. 1935
Roland-Holst van der Schalk (H.) *Opwaartsche wegen* Rotterdam 1917
Roland-Holst van der Schalk (H.) *Tusschen Tijd en Eeuwigheid* Rotterdam 1934
Roodhuizen (H.) *Het leven van Gulielmus Gnapheus* Amsterdam 1858
Rooses (M.) *Jordaens' Leven en Werken* Amsterdam-Antwerpen 1906
Rosenberg (J.) *Rembrandt,* Cambridge Massachusetts 1948
Ryckevorsel (J.L.A.A.M. van) *Rembrandt en de Traditie* Rotterdam 1932 (diss. Nijmegen)

Sabbe (M.) *Brabant in 't verweer* Antwerpen 1933
Schaepman (H.) *Poëzie* Leiden 1917
Schäfer (G.) *Handbuch der Malerei vom Berge Athos* Trier 1855
Schering (A.) *Geschichte des Oratoriums* Leipzig 1911
Schmidt (E.) *Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas und seiner volkstümlicher Ableger im sechzehten Jahrhundert* Berlin 1903

Schmidt-Degener (F.) *Het blijvend beeld der Hollandsche kunst* Amsterdam 1949
Schmidt-Degener (F.) *Rembrandt* Amsterdam (W.B.z.j.)
Schmidt-Degener (F.) *Phoenix* Amsterdam 1942
Schmidt-Degener (F.) *Rembrandts tegenstrijdigheden* Rotterdam 1944
Schrant (J.M.) *Kanselredenen over de Gelijkenis van den Verloren Zoon* Leiden 1849
Schuster (J.) *Liber sacramentorum* III Bruxelles-Paris 1929
Schweitzer (A.) *Geschichte der Leben-Jesu-Forschung* Tübingen 1921
Seneca *De Beneficiis* I; X collection des Universités de France tome I 17
Shakespeare (W.) *The Winters Tale* IV scène 3
Silesius (A.) *Der cherubinische Wandersmann* IV Halle a.s. 1895
Sleeuwen (J. van) *Het overwoekerd Pad* Bussum 1951
Smit (W.A.P.) *Jacobus Revius' Over-IJsselsche Sangen en Dichten* Amsterdam I 1930; II 1935
Smulders (W.) *De Verloren Zoon; Bijbelsch Treurspel in drie bedrijven* Zevenbergen 1910
Spee (F.) *Trutznachtigall* Halle/Saale 1649
Spengler (F.) *Der Verlorene Sohn im Drama des XVI Jahrhunderts* Innsbrück 1888
Stemmen des tijds 18e jaargang 1929
Sterck (J.F.M.) *Onder Amsterdamsche Humanisten* Hilversum 1934
Steur (K) Dodewaard v. (J.) Kat (A.) *Paschen* Bussum 1947
Stockum (Th. van) *Geschiedenis van de Letterkunde der Nederlanden* III 's Hertogenbosch 1947
Strack (H.) Billerbeck (P.) *Kommentar zum Neuen Testament* München 1922 - 1926
Straeten (E.v. der) *Le Théatre villageois en Flandre* Bruxelles 1874

Thans (H.) *Omheinde Hoven* Amsterdam 1913
The Gospels in Art London 1904
Theunissen (W.P.) *Ikonen* 's Gravenhage 1948
Timmermans (F.) *Adagio* Amsterdam 1947

Vaccari (A.) *Esegesi antica ed esegesi nuova*. Biblica 6 1925 blz. 249 - 274
Historia Exegeseos in *Institutiones Biblicae* I ed 5, Romae 1935
Veelderhande Geneuchlycke Dichten, Tafelspelen ende Refereynen opnieuw uitgegeven vanwege de Maatsch. der Ned. Letterk. te Leiden 1899

Verlaine (P.) *Sagesse* Paris 1913
Verwijs (E.) *Van Vrouwen ende van Minne* Middelnederl. gedichten uit de XIVe en XVe eeuw. Groningen 1871
Villon (F.) *Oeuvres complètes* édit. Dimier Paris 1927
Voltaire *Oeuvres Complètes* I Paris 1846
Vondel (De werken van) W.B. III, V
Vondeljaarboek 1949
Vorster (D.A.) *Protestantse Nederlandse Mystiek* Amsterdam 1948

Weilen (A. von) *Der Ägyptische Joseph im Drama des XVI Jahrhunderts* Wien 1887
Wely (Jos. van) *Vader, onze Vader* Amsterdam 1923
Westerlinck (A.) *Bovenzinnelijk Verdriet* Kortrijk 1938
Wielenga (B.) *Moderne Letterkunde en Christelijke opvoeding* Amsterdam 1922
Winkel (te) *Ontwikkelingsgang* III 1923
Winkler (J.) *Algemeen Nederduitsch en Friesch Dialecticon* 's Gravenhage 1874
Wit (Aug. de) *Gods Goochelaartjes* Amsterdam 1932
Witsen Elias (J.S.) *De schoonheid van ons land. Koorbanken, koorhekken en kansels* Amsterdam 1946
Wijdeveld (G.) *Zomerwolk* Utrecht z.j.

Register

Aafjes. 162, 195
Ackermann. 47
Adriaensz. 63
Aernoutsbroeders. 26, 29, 56
Alarcon, Pedro Antonio de. 133
Alardus. 56
Alberdingk Thijm, J.A. 126, 127
Alexandrijnse School. 8, 9, 17
Ambrosius. 21
Andreae. 198
Anerio, Giovanni Francesco. 76
Anthonisz, Cornelis. 58, 72, 73, 101
Antiocheense School. 7, 9
Ariëns. 102
Aristoteles. 5
Atrecht. 24
Auber. 120
Augustinus. 17, 18
Auxerre. 24
Awijts, Jacob. 62, 71

Baas, Cas. 198
Baburen, Dirck van. 98
Barberinus. 86, 87
Barmhartige Samaritaan. 6, 9, 24, 73, 117, 132
Batoni, Girolamo. 116
Baudelaire. 154, 166
Bayens. 198
Berghe, Jan van den. 62
Bernanos. 154
Beuckelaer, Joachim de. 57
Bie, Cornelis de. 94, 96
Bilcke. 194
Bilderdijk. 114, 115
Binder, Georg. 47
Blaman, Anna. 177
Bohemus, Martinus. 49
Bos, Cornelis. 57
Bosch, Jeroen. 33
Bourdaloue. 81, 82
Bourges. 24
Boutens, P.C. 183
Bouwhuis, Jaap. 198
Brandt, Gerard. 86, 87
Braunschweig. 50
Bril, Paulus. 74, 99
Broglie, Albert de. 144
Bruegel. 72
Brunings. 128

Bijns, Anna. 66, 69, 70, 71, 89, 114

Castellano Castellani. 25, 38, 41
Catenae. 8
Cauwelaert, August van. 182
Cereau, Antoine du. 78
Chartres. 24
Christiaan. 179
Claudel. 144, 145, 147
Climacus, Joannes. 23
Clugny, François. 80, 81, 82
Cneudt, Edmond de. 198
Coccejus. 9, 18
Coolen, Antoon. 162
Costa, Isaac da. 126
Cuylenburgh, Abraham van. 101
Cyrillus van Alexandrië. 18

Daedalus. 10
Damasus. 19
Daniel-Rops. 151
David.10, 102
Debussy, C. 123, 124
Deth, Guido van. 197
Diepenbrock, Melchior von. 54
Diocletianus. 22
Dobbenburgh, Aart van. 199
Doesborch, Jan van. 69
Dostojewsky. 119, 120
Duinkerken, A. van. 197
Dumas Fils, Alexandre. 120, 124, 128
Dürer, A. 33, 74, 99
Dijck, Anthonie van. 102

Eeckhout, Joris. 193
Eeden, Fred. van. 192
Erasmus. 31, 32, 42

Erens, Frans. 129
Eschtruth, N.v. 138
Euripides. 42
Everaert, Cornelis. 31, 61
Ewoutszoon, Jan. 58
Eyck, P.N. Van. 175, 176

Fabritius, Barent. 96
Feen, A.H. van der. 180
Fetti, Domenico. 101
Fort, Gertrud von le. 155
Francken, Ambrosius. 102
Frohwein. 138

Garborg, Arne. 134, 135
Gascoigne, George. 51
Gezelle. 156
Gide. 139, 142, 143, 144, 145, 151, 154, 155, 158, 159, 160, 163, 164, 169, 171, 172, 173, 174, 177, 178, 185
Gladstone Louw. 169
Gnapheus. 39, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 50, 51, 52
Goethe. 78, 111
Goldoni. 109, 111
Goslar. 24
Gossaert. 159, 160, 161, 162, 163, 167, 169, 170, 171, 173, 175, 179, 186, 190, 194, 197
Gratiani, Bonifatius. 76
Grau. 138
Green, Graham. 154
Greshoff, Jan. 176, 177
Guardini, Romano. 152
Guercino. 101
Guinand. 123, 124
Gijsen, Marnix. 177

Hadewijch. 192
Hals, Frans. 97
Harduyn, Justus de. 89
Hartsen, A. 108
Haverschmidt, F. 132
Hayneccius, Martinus. 48
Heel, Jan van. 199
Heemskerck, Maarten van. 33, 57, 103, 104, 116
Hegendorffinus. 30
Hello, Ernest. 147
Hemessen, Jan van. 98,
Hiëronymus. 19
Hollonius. 48
Holroyd. 99
Honthorst. 98
Hooft, W.D. 92, 93, 96

Hugo, Victor. 120
Huygens, Constantijn. 77

Ibsen. 134
Icarus. 10
Ignatius. 9
Ingeland, Thomas. 51
Isaias. 7

Jacob, Max. 149, 150
Jonck, Jacob Jacobszoon. 58
Jonckheere. 169
Jong, A.M. de. 162
Jordaens. 99, 100

Keuls. 193
Kool, Halbo. 173
Kunst, Pieter Cornelisz. 58
Kurpershoek. 198

Langhveldt. 40
Laros, Matthias. 155
Last, Jef. 178
Lawet, Robert. 64, 65, 71
Legros. 99
Leopold, Martin. 186
Leyden, Lucas van. 59
Locke, Nicolaus. 49
Lodewijk XIV. 77
Loon, H. van. 172
Lovendaal. 180
Lucas. 6, 7, 9, 11, 12, 18, 21, 22, 37, 38, 146, 152
Luiken, Jan. 89, 96, 114, 192
Luther. 37, 38, 39, 72

Machabeeën. 15
Macropedius. 39, 40, 41, 42, 48
Maldonatus. 9
Man, H. de. 162, 182
Manincor. 83
Marcellinus. 22
Marcus. 7
Mattheus. 7
Mauriac. 151, 154
Mauricius, Georgius. 49
Mees-Verwey. 174
Mérode, W. de. 163, 164, 166, 167, 168, 169, 171, 179, 187
Miranda, Luis de. 52
Mont, Pol de. 133
Moor, Chr. de. 198
Multatuli. 127, 134
Murger. 120
Murillo. 100
Murner, Thomas. 30

Nazareth, Beatrijs van. 192
Neeffs. 102
Nendorf. 47
Neri, Philippus. 75
Nietzsche. 139, 141, 143
Noot, Jan van der. 70
Nijlen, J. van. 178

Oestvoren, Jacob van. 28
Oever, Karel van den. 193
Outrein, Johannes d'. 83
Overbeck, Friedrich. 136

Palsgrave. 51
Papini. 150
Pater, Lucas. 108
Paulinisme. 18
Péguy, Charles. 147, 149, 150, 151
Peters, Nicolaas. 71
Petrinisme. 18
Petrus. 21, 102
Phaëton. 10
Phoebus. 10
Pitou. 111, 112
Plautus. 35, 45
Poesjkin, Alexander. 118, 119, 134
Poirters, Adriaan. 92, 96
Poitiers. 24
Polotsk, Simeon von. 79
Ponchielli. 122
Poot, Hubert. 113, 114, 115
Porée. 79
Puvis de Chavannes. 136

Reibehand. 113
Rembrandt. 57, 103, 104, 105, 116, 151, 157, 199
Renan. 143
Revius. 88
Ricciotti, Giuseppe. 152
Rilke, R.M. 155
Risleben, Nicolaas. 47
Robbers, Herman. 128
Rodin. 129
Roelofsz, C. 198
Roland Holst, Henriëtte. 180, 184, 200
Romanos. 23
Rubens. 99, 100, 102
Ruusbroec. 192

Sachs, Hans. 40
Salat, Hans. 40, 70

Salmeron, Alphonsus. 9
Sanders van Hemessen. 56
Scala Paradisi. 23
Schaepman. 130
Scheffler, Joannes. 83
Schiller. 109, 111, 134
Schmidtbonn. 138
Schoonbrood, H. 199
Schrant, M. 125, 132, 136
Scribe, E. 120, 123, 158
Seghers, Daniël. 102
Seneca de Jongere. 10
Sens. 24
Serrao. 122
Shakespeare. 51
Silesius, Angelus. 83
Sleeuwen, Jan van. 191
Smit, Gabriël. 184
Smulders, Willem. 157, 158
Solms, Amalia van. 77
Spee, Friedrich. 84
Steeboo, Jan Thönisz. 63
Steen, Jan. 59, 98
Steene, Cuno van de. 198
Stijevoort, Jan van. 69
Swart, Jan. 74
Swarth, Hélène. 185

Teniers. 98
Terentius. 35, 43, 45
Tertullianus. 17
Thans, Hilarion. 187
Thesauri. 8
Thomas van Aquino. 25
Timmermans, Felix. 162, 194
Tiron. 51
Triodion. 20, 21, 23
Tübinger School. 18

Urbanus VIII. 86

Veen, Otto van. 102
Vega, Lope de. 52, 54, 94
Verhoeven, Bernard. 162, 189,
Verlaine, Paul. 131
Vertommen, Karel. 190
Villon, François. 12
Voltaire. 108, 111, 128
Vondel. 78, 85, 88, 95, 114, 126, 127, 157, 158

Waldis, Burckart. 38, 39, 40, 50, 70
Walschap, Gerard. 182
Watts. 136
Waugh, Evelyn. 154

Wely, Jos van. 187
Westerbaen, Jacob. 85, 127
Westerlinck, Albert. 194, 195
Wickram, Jörg. 47, 49
Wimpfeling, Jacob. 30
Wit, Augusta de. 180
Wijdeveld, Gerard. 189

Zadkine. 198
Zucchero. 99

Lijst van afbeeldingen

1.	Albrecht Dürer	tegenover blz. 32
2.	Jan van Hemessen	tegenover blz. 33
3.	Cornelis Anthonisz ***Sorgheloos met Weelde***	tegenover blz. 48
4.	Cornelis Anthonisz ***Sorgheloos verdreven***	tegenover blz. 49
5.	Lucas van Leyden	tegenover blz. 80
6.	Cornelis Anthonisz ***Allegorie van de Verloren Zoon***	tegenover blz. 81
7.	Jan Luiken Vignet uit ***Historie des Ouden en Nieuwen Testaments***	tegenover blz. 96
8.	Jan Luiken ***De moedwillige Armoede***	tegenover blz. 97
9.	Barent Fabritius	tegenover blz. 128
10.	Jan Steen	tegenover blz. 129
11.	Rembrandt (Teyler - museum te Haarlem)	tegenover blz. 144
12.	Rembrandt (Hermitage te Leningrad)	tegenover blz. 145
13.	Zadkine	tegenover blz. 176
14.	H. Schoonbrood	tegenover blz. 177
15.	Jan van Heel	tegenover blz. 192
16.	Aart van Dobbenburgh	tegenover blz. 193

De nummers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 10 en 12 zijn van de foto-dienst van het Rijksmuseum te Amsterdam.

Nummer 2 is van het Centraal iconografisch Archief voor Nationale Kunst te Brussel.

Stellingen

I.

Het in Juni 1539 op het landjuweel te Gent door ‘De Caperycksche Berkenisten’ opgevoerde spel *De Ontfermhertigheyt Godts midts Hope* is waarschijnlijk een bron geweest van de *Spelen van de Verlooren Zoone* door Robert Lawet.

II.

Een Meyspel van sinnen, van menschelijcke broosheyt van Jacop Lawijts, in 1551 te Amsterdam opgevoerd, heeft een overheersend-katholieke geest.

III.

Een Bedelaer uit ‘Zedeprinten’ van Constantijn Huygens vertoont opvallende overeenkomst met de traditionele vagebonden-literatuur.

IV.

De critieken van Lodewijk van Deyssel hebben dikwijls alleen waarde als proza.

V.

De Boom van groot Verdriet van Henriëtte Roland Holst-Van der Schalk vertoont sterke invloed van André Gide.

VI.

De psychische en geestelijke ontwikkeling van Guido Gezelle vanuit levensangst tot levensaanvaarding, vanuit zondebesef tot Godsvertrouwen, is het duidelijkst te vinden in de gedichten *Waarom en kunnen wij niet* (4 April 1859) en *Ego Flos* (17 November 1898).

VII.

In de thans gebruikelijke nederlandse vertaling van de liturgische gebeden is ten onrechte de latijnse relatieve bijzin (‘Deus, qui’ etc.; ‘Deus, a quo’ etc.) weergegeven door een coördinerende hoofdzin.

VIII.

Bij de uitspraak (en spelling) van algemeen inburgerende vreemde woorden moet een op ondeskundigheid berustende ontaarding worden tegengegaan en niet als ‘vernederlandsing’ worden geduld.

IX.

Een zich te uitsluitend aanpassen van de schrijftaal bij de dagelijkse omgangstaal leidt tot taalverarming in woordbezit en constructie-mogelijkheden.

X.

Voor de geschiedenis der nederlandse vroomheid zou een nieuwe bewerking wenselijk zijn van Servais Dirks *Histoire littéraire et bibliographique des Frères Mineurs de l'observance de St. Francois en Belgique et dans les Pays-Bas* (Anvers 1886).

XI.

Van *Een devoet boecxken ghemaect ende ghecorrigeert by broeder dierick van munster ‘Van der minnen jhesu en marien*’ moet een uitgave bestaan, gedrukt te Leuven door Joh. Westfalen in 1499, hoewel de cataloog der wiegedrukken geen exemplaar kent.

XII.

Het beeld, dat Ds. Vorster in zijn boek *Protestantse Nederlandse Mystiek* op blz. 142 geeft van de katholieke mystiek, is in strijd met de katholieke opvatting en wordt weerlegd door de geschriften en de levenshouding van de grootste mystici, in het bijzonder van Ruusbroec.

XIII.

Een critische uitgave van de *Imitatio Christi* zou zeer gewenst zijn.

XIV.

Tegen sterke differentiëring van het begrip spiritualiteit zijn bezwaren.